

# UBEHAGET I TEATRET

*- en hermeneutisk diskusjon av  
en potensiell dramaturgisk effekt*

Vera Krohn-Svaleng



Masteroppgave ved  
Institutt for Kultur og Orientalske Språk  
Humanistisk Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2014



# UBEHAGET I TEATRET

## *- en hermeneutisk diskusjon av en potensiell dramaturgisk effekt*

av Vera Krohn-Svaleng

Center for Vild analyse:

”Hvis det er et argument imod B, at A ikke forstår, hvad han siger, kan det kun baseres på en forudsætning om, at A's viden og forståelsesevne fra starten er uantastelig. Det svarer til at afvise en fremmed kulturs poesi uden at kunne læse den eller ny musik, fordi den bare et øjeblik dukker op på ens radiostation.”

© Vera Krohn-Svaleng

2014

*Ubehag i teatret – en hermeneutisk diskusjon av en potensiell dramaturgisk effekt*

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo





# *Sammendrag*

Denne teatervitenskapelige oppgaven tar tak i begrepet ubehag, som blir brukt flittig i estetiske problemstillinger filosofihistorien igjennom. Her avgrenses ubehaget til å dreie seg om tilskuerens opplevelse av teatrale formspråk som fremmede, ukjente eller uforståelige. Det diskuteres hvordan ubehag som potensiell dramaturgisk effekt kan produseres av og arte seg for tilskueren. Derfor diskuteres dramaturgi som begrep og arbeidsmetode, og benyttes som analyseverktøy. *Den stygge andungen* (2006) av Grusomhetens Teater analyseres som en mulig kilde til ubehag. Gjennom anvendt teori og samtaler med teaterpraktikere søkes det svar på hva ubehaget er, hvor det potensielt kan produseres og hvilke potensielle muligheter ubehaget kan gi. Oppgaven søker å vende på ubehagets negativt ladede konnotasjoner, for å bruke det som et funksjonelt og dramaturgisk begrep.





# Forord

Idéen til denne masteroppgavens tematikk fikk jeg i en diskusjon av bidrag fra Janek Szatkowski og Niels Lehmann på et bachelorgradseminar i dramaturgi på Blindern, våren 2011. Spørsmålet om hvorfor noen opplever enkelte teaterforestillinger som ubehagelige, dukket opp på et seminar. Sammen med dette diskuterte vi menneskets behov for å forstå, og flere undret seg over hva perseptuell rasjonalisering er en konsekvens av, og hvilke ringvirkninger det kan ha for kunst og teater. Noen påpekte en sammenheng mellom ikke å forstå en teaterforestilling og følgelig å avskrive den som dårlig kvalitet. Disse spørsmålene klarte jeg ikke å legge fra meg, og de dannet grunnlaget for min første prosjektbeskrivelse. Jeg forsto tidlig at min interesse først og fremst dreide seg om problemene med ikke å forstå et teaterspråk eller en teaterform. Min mistanke gikk ut på at ubehaget produseres på grunn av dette, og at det kunne være mulig å diskutere ubehaget som en tenkt dramaturgisk effekt.

Det var ikke noen enkel reise jeg bega meg ut på da jeg bestemte meg for å skrive om dette ubehaget. Prosessen med å avgrense, beskrive og forstå det ubehaget jeg selv har hatt mistanke om har vært utfordrende, men også spennende. Jeg har funnet mange inspirasjonskilder og mulige bidrag, men kun et utvalg av disse kunne bli med i oppgaven til slutt. Mange personer har også lånt meg sine idéer, ører, tanker og perspektiv.

Først og fremst vil jeg takke min veileder Siren Leirvåg for tålmodighet, for verdifull og motiverende veiledning fra begynnelse til slutt, og for troen på dette til dels spekulative prosjektet.

Jeg ønsker å takke informantene – Lene Therese Teigen, Carl Morten Amundsen, Anders Paulin – for at de tok seg tid til å svare på mine spørsmål og diskutere tema for oppgaven.

Takk til Ragnild Lome for fruktbare diskusjoner i prosessen, og for innspill ved reisens slutt.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke mine foreldre for alt det de bidrar med bevisst og ubevisst. Takk til mamma for drivkraft og målbevissthet, og for å lære meg det å ha to tanker i hodet på en gang. Takk til pappa for en slags futurisk sentimentalitet, og for evnen til å dvele.



# Innholdsfortegnelse

<b>Innholdsfortegnelse .....</b>	<b>XI</b>
<b>1 Innledning.....</b>	<b>1</b>
1.1 Ståsted og aktualisering .....	1
1.2 Avgrensing, premisser og begreper .....	3
1.3 Problemstillinger og struktur .....	7
<b>2 Teori og metode .....</b>	<b>9</b>
2.1 Metode .....	9
2.1.1 Verktøy og fremgangsmåter .....	9
2.2 Anvendt teori.....	12
2.3 Kommentarer til forholdet mellom teori og metode.....	16
2.4 Empirisk materiale.....	18
2.4.1 Samtaler med informanter .....	18
2.4.2 <i>Den stygge andungen</i> av Grusomhetens Teater .....	21
<b>3 Hva er ubehaget i teatret?.....</b>	<b>26</b>
3.1 Ubegahets slektninger og historiske referanser.....	28
3.2 Ubegahet som fenomen i teatret.....	34
3.2.1 Unngåelse eller avvisning.....	40
3.2.2 Ubevisst eller underbevisst .....	43
<b>4 Hvor i teatret er ubehaget? .....</b>	<b>47</b>
4.1 Dramaturgi som perspektiv .....	47
4.1.1 Hva er dramaturgi?.....	47
4.1.2 Å være dramaturg.....	53
4.1.3 Kunstnerens bevissthet om dramaturgiske effekter .....	54
4.2 Postdramatisk teater og dramaturgiske modeller.....	58
4.3 Åpne og lukkede dramaturgier .....	65
<b>5 Hvilke muligheter kan ubehaget gi? .....</b>	<b>71</b>
5.1 Potensielle virkninger for tilskueren, samfunnet og teatret selv .....	72
5.2 Potensielle funksjoner .....	76
5.2.1 Estetiske funksjoner .....	77
5.2.2 Ritualistiske funksjoner .....	86
5.2.3 Sosiokulturelle funksjoner .....	89
<b>6 Oppsummering og konklusjon.....</b>	<b>97</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>101</b>
<b>Vedlegg / Appendiks .....</b>	<b>103</b>



# 1 Innledning

## 1.1 Ståsted og aktualisering

I denne teatervitenskapelige masteroppgaven har jeg valgt å fokusere på ubehag, fordi jeg mer generelt er opptatt av hvordan vi mennesker forholder oss til det som gjør oss ukomfortable i våre omgivelser, og fordi jeg mer spesielt er opptatt av hvordan tilskuere forholder seg til det som skaper ubehag i teatret. Jeg opplever at vi mennesker av og til handler ut i fra et ønske om å unngå<sup>1</sup> noe. Unngåelsesatferd kan manifestere seg i for eksempel mental fortrenning eller mer fysisk unngåelse. Denne måten å forholde seg til ubehag på tror jeg finnes også i teatret. Jeg velger å la være å se dette som en slags lidelse, og tror det er så utbredt, menneskelig og funksjonelt at det ikke behøver en diagnose. Ubegagat kan arte seg forskjellig for ulike individer, også avhengig av hvilken kontekst de er i.

Det er ikke hvilket som helst ubehag jeg ønsker å undersøke. Mitt hovedfokus vil være på form, dramaturgi og det som utgjør teatrets egenart, altså hvordan et innhold formidles i teatret og hvordan dette skiller seg fra andre kunstarters eventuelle behandling av samme innhold. Selv om form og innhold på en måte er umulig å skille ad vil det være umulig for meg å fokusere på begge deler i én masteroppgave om jeg skal klare å gå noenlunde i dybden. Jeg mener også at å studere estetiske fag først og fremst er å studere form. Derfor ønsker jeg å gå bort fra drøfting av det psykologiske og sosiologiske innholdet teatret omhandler. Jeg opplever at det er viktigere å se på disse aspektene gjennom et formalt perspektiv. Formen har mye å si både for hvordan innholdet oppfattes av den enkelte, men er også en viktig grunn til at mange velger å studere en kunstart fremfor en annen, i mitt tilfelle teatret. I mange teatervitenskapelige utgivelser diskuterer man vel så mye hva ting handler om som hvordan dette innholdet formidles.

Lignende problemstillinger, blant annet hva gjelder teatervitenskapenes forskningsobjekter, har vært gjenstand for diskusjon, og ble satt ord på av flere bidragsytere i Live Hovs antologi *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (1993). Selv om denne utkom for over 20 år siden, og vi noen ganger kan oppleve å stå på stedet hvil, kan det også være et

---

<sup>1</sup> I Helsedirektoratets faglige veileder for sykmeldere står det at "Unngåelse er en prosess hvor en person aktivt forsøker å unngå visse opplevelser (kroppsforfømmelser, følelser, tanker, minner). Dette kan skje gjennom et forsøk på å endre disse opplevelsenes innhold og/eller frekvens, eller ved å unngå situasjoner hvor de oppstår. / Unngåelse har vist seg å være assosiert med depresjon, angst og somatiseringstilstander, hvor en tendens til å unngå ubehag medvirker til opprettholdelsen av symptomer. / - Et forsøk på å unngå å tenke på noe, fører ofte til at man i stedet fokuserer på det. / - Unngåelsen fører til at pasienten skjærer seg fra arenaer hvor det er behov for endring." (<http://sykmelderveileder.helsedirektoratet.no/utfordrende-tilstander/strategier/unngaelsesatferd/Sider/default.aspx>; besøkt 17.04.14 kl 13:20.)

sunnhetstegn at vi i dag fortsatt diskuterer teatervitenskapenes forskningsobjekt og metodiske grunnlag.

Vi har mange grunner til å se på psykologiske og sosiologiske aspekter i teatret som sosial begivenhetsarena. Dette har også vært problemstillinger tilknyttet teatervitenskapens plassering innen humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag. Det har vært vanskelig å skille mellom de estetiske, kulturhistoriske og sosialantropologiske/sosiologiske aspektene ved teatervitenskap som disiplin.

Mye tyder på at det eksisterer mange homogene og normative oppfatninger om teatrale språkssystem, eller at det i alle fall er tradisjoner og fellestrekk som er nedfelt i praksis og som skaper en formmessig konsensus<sup>2</sup>, både hos aktører og tilskuere. For meg oppleves ubehag som tema svært aktuelt fordi det angår hvordan publikum forholder seg til ulike typer teaterhendelser, hvordan ulike publikumsgrupper dannes og endres over tid, og hvordan dette slår tilbake på teatrets levedyktighet i en utvikling hvor stadig flere laster ned underholdningen sin elektronisk hjemme i stua. Dessuten er jeg opptatt av teatrets innovative og transformative potensiale, og hvordan dette kan bidra til noe annet enn kun å bekrefte<sup>3</sup> den språklige forståelse og konsensus samfunnet vårt allerede besitter.

Grunnen til at jeg finner det interessant å undersøke dette problemområdet nærmere – og benevne det som ubehag – er at jeg opplever det som et lite belyst og delvis usynlig tema. Derimot ser jeg mange mulige teoretiske bidrag til en diskurs om det. Mange av disse bidragene tilhører andre disipliner og benytter andre begreper, men kan adapteres til eller tilføre noe til forståelsen av behag og ubehag. Derfor ønsker jeg å følge min mistanke om ubehag til å forene noen av disse forståelsene, for å forsøke å forstå hva fenomenet ubehag potensielt kan innebære i og for teatret.

Det er naturlig at jeg går inn på mitt eget subjektive ståsted, som sikkert vil ha noe å si for valg av tema og hvordan jeg går frem i oppgaven: Jeg har studert teatret fra et teoretisk ståsted, men jeg har også hele livet beveget meg svært mye innenfor ulike former for teaterpraksis, både amatørteater og det frie scenekunstheltet. Mine erfaringer som tilskuer, som skuespiller og regissør i amatørteaterpraksis, men også som regiassistent for blant andre Verk Produksjoner og Grusomhetens Teater, gjør at jeg har opplevd mange former for nærvær i teatret. Dette tar jeg med meg inn i arbeidet med oppgaven.

---

<sup>2</sup> ”konsens m1; el konsensus m. (fra lat) bifall, samtykke; enighet, samstemmighet”. (Bokmålsordboka)

<sup>3</sup> David Hume skrev at ”et folkelig publikum vil aldri frigjøre seg så mye fra sine sedvanlige forestillinger og følelser at de kan fryde seg over bilder som overhodet ikke likner dem selv.” (Bale/Bø-Rygg 2008: 29) Slike bekreftelser av konsensus har også vært problematisert av blant andre Theodor W. Adorno.

## 1.2 Avgrensing, premisser og begreper

Spørsmålet er hva dette ubehaget kommer av. Er det noe instinktivt hos oss mennesker eller er det mer kulturelt betinget? Jeg kan lett forestille meg at noen tilskuere ønsker å unngå enkelte sceniske uttrykk fordi de ikke forstår dem. Jeg har selv kjent på ulike følelser, når jeg har vært tilskuer i teatret, som jeg vil beskrive som ubehag. Jeg har også snakket med andre tilskuere som beskriver noe som kan minne om et slikt ubehag. Jeg har derfor ikke utført noen kognitiv eller naturvitenskapelig undersøkelse for å befeste dette spesifikke ubehagets eksistens. Jeg ser det ikke som viktig å forsøke å påvise *at* ubehaget eksisterer hos publikum der ute et eller annet sted. I oppgaven går jeg ut i fra at det finnes, og ser på det som et ikke målbart, men tenkt og diskuterbart fenomen. Dessuten må vi tenke oss muligheten for at et slikt ubehag er underbevisst og utilgjengelig for samtaler. Om ubehaget psykoanalytisk sett er underbevisst kan det i og for seg ikke undersøkes naturvitenskapelig (Alvesson/Sköldberg 2008: 259). Å feste elektroder til tilskueres hoder for å måle eventuelle fysiske reaksjoner, eller å foreta publikums-undersøkelser, vil ikke nødvendigvis bidra til å befeste at ubehaget i det hele tatt produseres. I denne oppgaven kommer jeg derfor til å behandle ubehaget som en potensiell effekt, på en måte som er beslektet med hvordan en dramaturg kan reflektere over kommunikasjonsprosessene når hun foretar sitt arbeid.

Jeg skal diskutere muligheten for et ubehag i denne oppgaven, men selv om jeg må avgrense hva slags ubehag det er snakk om vil det fortsatt eksistere like mange variasjoner av det som det finnes tilskuere. Ofte snakker man om ubehag som reaksjon på innhold. Et kunstverk – enten det er et maleri, en film, en bok eller en performance – har et innhold som kan være fremmed eller vanskelig å ta inn over seg. Et teaterstykke som omhandler drap, vold, voldtekt, incest eller mishandling bærer med seg et konkret ubehagelig innhold; menneskets verste sider fremstilles. Dette ubehaget er jeg ikke på jakt etter i denne oppgaven. Derimot er jeg mer nysgjerrig på hvordan det formale kan være så utfordrende at tilskueren ikke blir fortrolig med eller får tilgang til innholdet. Man snakker ofte om *utilgjengelighet*. Dette kan betegne at innholdet er utilgjengelig.

Å møte fremmede kulturer kan være eksotisk og spennende, men mange opplever det også som utfordrende, og noen har problemer med å forstå og respektere andres kulturelle ståsted. De er for eksempel ikke fortrolige med det ukjente kulturuttrykket, og de føler ubehag i den forbindelse. En slik sammenheng mellom språk og forståelse illustrerer på flere måter med hvilken vinkling jeg i denne oppgaven skal undersøke teatret.

Min mistanke, eller tese, går ut på at det som følge av problematiske kommunikasjonsprosesser i teaterhendelsen oppstår et kroppslig ubehag hos deltagerne, psykisk og/eller fysisk, først og fremst hos publikum. Det er snakk om et kompositorisk forårsaket ubehag, altså kan vi tenke ubehaget som en potensiell dramaturgisk effekt. Det min oppgave skal fokusere på er altså det ubehagelige ved *hvordan* noe formidles teatralt og dramaturgisk (form), ikke *hva* som formidles (innhold). Ubegagat kan utlases av mangel på muligheter til å rasjonalisere i møtet med et ukjent scenisk språk. Når jeg her velger å ha hovedfokus på form, heller enn på innhold, vil jeg ikke dermed fastholde at form og innhold er adskilt.

Jeg kan forsøke meg på et eksempel for å illustrere dramaturgiske forskjeller på form og innhold. Vi kan diskutere hvordan forskjellene mellom slutten på Hedda Gabler kan se ut, om hun tar livet av seg eller ikke. Dette har først og fremst med innhold å gjøre. Hvis jeg skulle diskutert en oppsetning av Hedda Gabler i denne masteroppgaven, hadde jeg diskutert måten hennes eventuelle død framstilles på, til og med hvor i forestillingen hennes død plasseres kanskje. Det er noe annet enn hva hun psykologisk motiveres av eller hva hun faktisk foretar seg. Det hun gjør og hvorfor hun gjør det har mer med innhold å gjøre, enn hvordan dette formgis og når i den dramaturgiske strukturen det plasseres.

Ubehaget kan som nevnt være en konsekvens av problemer i teaterspråklige prosesser. En teaterforestilling er på mange måter avhengig av en kommunikativ utveksling mellom deltagerne. Hvordan det oppstår problemer eller hindringer i denne prosessen har mye å si for hva slags utvikling som kan skje. Om man ikke forstår det teaterspråket som tas i bruk kan man føle seg dum, bli forvirret, misforstå, og det oppstår kanskje en mistillit til aktørene. Disse formene for ubegagat kan også lede til en utvikling i forståelsen av det som pågår, og tilskueren kan forflytte sitt ståsted eller sine forståelsesmåter. Ubegagat kan gjennomtrenges eller overskrides og bli funksjonelt, og slik kan ny fortrolighet oppstå. Fortrolighet danner ofte grunnlag for den teatralen kontrakten i utgangspunktet, og mangel på fortrolighet med et teateruttrykk kan ofte skape usikkerhet om hva som foregår.

Ideen til oppgavens tema hadde sitt utspring i en diskusjon om dramaturgi. Fordi jeg ser på ubegagat som forårsaket av kommunikasjonsvansker, og fordi jeg ser på teaterform som kilde til ubegagat, vil jeg ta utgangspunkt i dramaturgi som begrep for å komme nærmere problemfeltet. For å kunne diskutere ubegagat i det hele tatt ble jeg tidlig innstilt på å se det som en potensiell dramaturgisk effekt. Min leting etter material beveget seg først inn på en rekke teatervitenskapelige, filosofiske og sosiologiske teorier. Da jeg etter hvert fikk fatt på boka *Den tenkende kunstner* (2011) av Bjørn Kruse ble blikket mitt på ubegagat og dramaturgi



mer tverrfaglig og praksisorientert, og det ble enda viktigere for meg å diskutere ubehaget i lys av komposisjon og dramaturgi. Når jeg bruker ordet *komposisjon* er det hentet fra Kruses forståelse. Mange vil sidestille komposisjon og dramaturgi som nærmest synonyme begreper, men Kruse foreslår å se dramaturgien som den virkning komposisjonen har. Jeg ønsker å bruke denne forståelsen av dramaturgi, fordi jeg ser på tilskueren som en medskapende part. Meningen ligger ikke i verket selv, men produseres eller erkjennes av tilskueren. Bruk og forståelse av dramaturgi som begrep i teori og praksis skal jeg komme tilbake til i kapittel 4.

Jeg har valgt å innta et dramaturgisk-teoretisk ståsted i denne oppgaven, fordi jeg ser dette som en mer fruktbar inngang til en teoretisk diskusjon rundt en tenkt effekt. Om jeg hadde inntatt publikums perspektiv helt og holdent ville ikke effekten vært teoretisk lenger, men derimot svært konkret og reell. På mange måter opplever jeg at de som selv produserer teater har et perspektiv som kan bidra til å problematisere min mistanke om ubehag i teatret. Derfor ble det til at jeg intervjuet praktikere i stedet.

Jeg tror at et ubehag kan virke sterkere i teatret enn i litteraturen. Bakgrunnen for antagelsen er større grad av nærvær eller aktivitet. Vi må kunne si at litteraturen også behøver leserens nærvær, men måten nærværet kan produseres på i teatret er potensielt sterkere; menneskers handlinger og visuelle bilder levendegjøres i samme rom som tilskueren. Tilskuernes fysiske tilstedeværelse kan også gjøre at persepsjonsprosess er potensielt mer synlig eller merkbar. Du har vanskeligere for å skjule dine reaksjoner her, enn når du ligger på sengen med en god bok. Strukturalistisk sett har altså dette med teatrets form å gjøre.

Jeg tar ikke utgangspunkt i at ubehaget oppstår et eller annet bestemt sted i rommet, i sinnet eller i kroppen, men det produseres på ulike måter i en teatral eller performativ prosess. Dessuten ser jeg nærvær som et premiss for at ubehaget oppstår og at det eventuelt gjennomtrenges eller overskrides. Premissene for teatret ligger i prosessene mellom aktører og tilskuere som er fysisk tilstedeværende. Situasjonen i teatret er interaktiv og konfronterende. I teatret er alle deltagerne – aktører og tilskuere – fysisk tilstede i rommet, men de behøver ikke være nærværende. Den fysiske tilstedeværelsen er et premiss for nærværet. Man kan godt se for seg at det vil oppstå problemer om noen av aktørene ikke er nærværende, men er teaterhendelsen avhengig av tilskuernes nærvær? En teaterforestilling kan gå sin gang uten tilskuernes komplette nærvær, men kommunikasjonen forholder seg til de mulige gradene av nærvær. Vi kan tenke oss en veksling mellom nærvær og fravær, alt etter hvordan dramaturgien og den enkeltes dagsform spiller inn, men om en tilskuer forlater teaterrommet er premisset for nærvær helt borte. Dessuten vil det være nærliggende å tenke

seg mange former for nærvær. Jeg ville sagt at det finnes like mange former for nærvær som det finnes tilskuere. Det samme gjelder ubehaget.

I tilskuernes sansning og persepsjon er *kroppen* viktig. Subjektet fordøyer en opplevelse med kroppen, psykisk og fysisk. Kroppen sitrer av spenning, eller er uvel. Ubehaget kan sitte i magen. Kroppen forlater teaterrommet om subjektet gir opp forsøket på å forstå det den persiperer.

I oppgaven gjør jeg en rekke begreper virksomme i forhold til ubehaget som sammenheng. Det er vanskelig å presisere hvordan et ubehag *oppstår*, men vi kan diskutere hvordan det *potensielt* kan *produseres* i teatrale rom som en del av resepsjon. Jeg er ute etter å omtale ubehaget som potensiell *effekt* på et persiperende nivå, og derfor vil jeg også hvilke *virksomheter* og *funksjoner* disse effektene kan ha for tilskueren. Med virkninger mener jeg mer umiddelbare reaksjoner hos tilskueren, men også hvilke konsekvenser disse reaksjonene får for tilskuerens forhold til andre tilskuere eller til teatret selv. Dette dreier seg mer om hvordan tilskueren handler som følge av de dramaturgiske effektene. I begrepet funksjon tillegger jeg effektene en større oppgave, eller prøver å se effektens mulige bruksområder. Jeg tenker meg at effektene blir funksjonelle når tilskueren tar tak i virkningene og ser nærmere på dem. Jeg ønsker å se på hvilke muligheter ubehaget kan gi, og har derfor en funksjonalistisk tilnærming.

*Representasjon* er dessuten et viktig tillegg i denne sammenhengen, fordi ubehaget kan være en reaksjon på hvordan noe representeres i teatret. Virkelighetsnær representasjon kan være et premiss for identifikasjon og identifikasjonsbekreftelse. Tilskueren kan identifisere seg med innholdet eller den kan assosiere rikt over det som blir presentert på scenen, men om representasjonen som konstitueres av teatret er fremmed eller ukjent kan dette bli vanskelig. Representasjon av virkelighet, eller subjektive virkeligheter, er avgjørende referansepunkter vi bruker for å forstå eller bruke teaterspråk. Mange typer språklighet kan være nye og fremmede for de fleste av oss, og globalisering er en faktor som gjør at fremmede kulturspråk oppleves av mange i dag (i motsetning til at det var forbeholdt færre i eldre tider). En slik kulturutvikling kan adapteres til mange kommunikasjonsledd i vår verden. Kulturen er ikke en tilstand, men en prosess.

I forbindelse med utvikling av tilskuerens forståelsesmåter er det viktig å skille mellom mindre *forandringer* og en mer omfattende *forvandling*, sistnevnte ofte betegnet som transformasjon eller metamorfose. Bjørn Kruse definerer det slik at "[e]n forandring er en situasjon der noe gjennomgår en stadig endring *uten* å etablere seg som noe annet", mens i en

forvandling er det noe som ”utvikler seg gradvis i retning mot noe annet – og ender opp med å bli det” (Kruse 2011: 99). Dette beskriver hvordan tilskuerens posisjonering i forhold til teaterforestillingen kan endres.

Denne masteroppgaven vil ta form som en diskusjon hvor ulike teoretiske perspektiv dras inn for å belyse og diskutere tema. Hvert teoretiske bidrag til diskusjonen skal ikke få sin egen del, heller ikke intervjuer eller eventuelle eksempler fra teaterforestillinger. Alt flettes sammen og er ordnet etter oppgavens struktur, slik at det danner en diskusjon mellom meg, teoretikere og praktikere.

Tidlig i prosessen var jeg inne på å intervju publikum for å finne ut mer om ubehaget. Det ville vært gjennomførbart å få til samtaler med dem i etterkant av noen utvalgte forestillinger. Å forsøke å få publikum i tale og sette ord på ubehag kunne gitt en dypere forståelse for hvordan ubehaget arter seg. Etter hvert ble jeg likevel oppmerksom på at dette kunne ta for stor plass. Jeg opplevde også at det å tydeliggjøre ubehag som begrep og knytte det opp til dramaturgi, var en forutsetning for å kunne diskutere ubehag med et teatervitenskapelig blikk i det hele tatt. Jeg forsto etter en del arbeid med teoretisk materiale at denne sistnevnte øvelsen i seg selv var stor nok for masteroppgaven som begrenset format.

### **1.3 Problemstillinger og struktur**

Med de aktualiseringer, premisser og avgrensninger jeg nå har skissert skal jeg se på hva ubehaget i teatret kan være som teoretisk fenomen, som reaksjon på kommunikasjonsvansker, og hvor ubehaget potensielt kan produseres; om det er noen steder det kan forekomme mer enn andre. Jeg ønsker også å finne ut hvilke muligheter ubehaget kan gi, ved å vende ubehaget fra dysfunksjon<sup>4</sup> til funksjonalitet. Mitt perspektiv er funksjonalistisk, og jeg lurer på hvilke virkninger og funksjoner ubehaget potensielt kan ha.

Min problemstilling i denne oppgaven er tredelt, og hovedkapitlene følger disse:

- 1) Hva er ubehaget i teatret?
- 2) Hvor i teatret er ubehaget?
- 3) Hvilke muligheter kan ubehaget gi – til teatret selv, for den enkelte tilskuer og for samfunnet rundt?

---

<sup>4</sup> Dysfunksjon: ”mangelfull eller forstyrret funksjon”. (Store Norske Leksikon)

I og med at temaet er så teoretisk fundert vil jeg forsøke meg på en pedagogisk utforming av oppgaven hvor hovedkapitlene følger problemstillingene.

I oppgavens neste del introduserer jeg hvilke teorier og metoder jeg kommer til å anvende, og hvordan disse påvirker hverandre. Der vil jeg si noe om hvorfor de enkelte teoretiske perspektivene er med i denne oppgaven, og hvordan jeg benytter meg av teaterforestillingen *Den stygge andungen* av Grusomhetens Teater. Jeg vil også diskutere den empirien jeg har produsert; hvordan samtaler med representanter fra praksisfeltet fungerer som metode.

I tredje del, oppgavens første hovedkapittel, forsøker jeg ytterligere å avgrense min forståelse og bruk av ubehag i denne oppgaven, og foretar et historisk tilbakeblikk. Jeg diskuterer også hvordan *ubehag som potensiell effekt* kan produseres av eller arte seg for tilskueren.

I fjerde del vil jeg forsøke å skissere *hvor* ubehaget produseres. Denne delen inneholder også en diskusjon av dramaturgi som begrep og arbeidsmetode. Her løfter jeg fram postdramatisk dramaturgi som et mulig felt av kilder til ubehag i teatret, og diskuterer åpne og lukkede dramaturgier som et mulig paradoks knyttet til ubehaget.

I oppgavens femte og siste del ønsker jeg å gå nærmere inn på mitt funksjonalistiske syn på ubehaget, og vil trekke frem noen mulige virkninger og funksjoner. Disse forsøker jeg å se fra estetiske, ritualistiske, kulturelle og sosiale synsvinkler.

## 2 Teori og metode

### 2.1 Metode

#### 2.1.1 Verktøy og fremgangsmåter

Fortolkning av teori står sentralt i møte med det ubehaget jeg skriver om. Dessuten produserer jeg empiri i form av samtaler med informanter, og fortolker dette i lys av ubehaget. Jeg analyserer også en teaterforestilling for å forsøke å finne noen mulige kilder til ubehag i teatret.

Med de utgangspunkt og premisser jeg har skissert i innledningen vil denne oppgaven ta form som en teoretisk diskurs av ubehag. Dette inkluderer anvendt teori, samtaler med praktikere og noen sceniske eksempler. Drøftingen føres an av problemstillingene, og de teoretiske bidragene får et større fokus, men hele tiden vil målet være at teoriene kommer i dialog med bidragene fra teaterpraksis. Alle opplysninger, perspektiver, synspunkt og eksempler inkluderes der hvor de oppleves som hensiktsmessige for diskusjonens gang.

Jeg ønsker ikke å ha et psykoanalytisk perspektiv på ubehag, men likevel ønsker jeg å gjennomtrengende et slags ”illusorisk självmædvetande till ett mer underliggande, och på ett eller annat sätt obehagligt eller ”skamligt” sådan” (Alvesson/Sköldberg 2008: 260). Det er snakk om avsløringen av noe som kan virke gjemt. Mistanken<sup>5</sup> er at det oppstår et ubehag, men med en erkjennelse av at dette ubehaget kan være usynlig eller utilgjengelig. Jeg tar utgangspunkt i at vi tilhører vår verden og ikke kan separere oss selv fra den. Verden er en horisont av meninger som er fleksible og i endring. Jeg ønsker å samle en horisont av teorier som kan si noe om ubehag, og har en mistanke om at ubehaget eksisterer og er funksjonelt.

Dette er en teatervitenskapelig masteroppgave. Teatervitenskap har klare forbindelser til fagfelt utenfor sin egen disiplin og utenfor humaniora. Janek Szatkowski hevder i ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse” (1993)<sup>6</sup>, at teatervitenskap behøver å begi seg ut på en ny språklig reise som han kaller et ”dramaturgisk vende”. Her utøver han en rasjonalismekritikk og påpeker at teatret består av sosiale relasjoner. Teater kan ikke fremføre/konstituere sikker viten. Dette er ingen fersk betraktning innenfor humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag, men så er også

---

<sup>5</sup> Jeg tar utgangspunkt i Alvesson og Sköldbergs presentasjon av ”Misstankens hermeneutik” som forholder seg til hvordan Paul Ricoeur beskriver dette (Alvesson/Sköldberg 2008: 259-261).

<sup>6</sup> I *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* av Live Hov (red.)

denne teksten skrevet for akkurat tyve år siden, og mye har skjedd siden da. Szatkowski gjør det her klart at han ønsker en ”videnspolitisk omvendning” slik at teatervitenskap kan ”tilbyde en viden om tredimensionale begivenheder, handlinger mellem mennesker” (Szatkowski 1993: 125). Altså skal et dramaturgisk vende kunne bety en omveltning for hvilken status teatervitenskap har som forskningsområde, men også mer generelt en mulig endring i synet på teater og hvordan det har betydning i en gitt kontekst.

Sosiale relasjoner og interaksjoner i samfunnet ”oppstår og forsvinner” eller produseres med samme natur som prosesser og hendelser i teatret gjør. Dessuten er det naturlig å se teatret som en urokkelig del av helheten, det har et betydelig bånd til sosiokulturelle kontekster, slik Szatkowski peker ut teatrets samfunnsmessige potensiale i en ”Lille sociologisk indgangsbøn”. Han benevner teatervitenskap som et studie av menneskeskapte begivenheters form (Szatkowski 1993: 125). Etter at Szatkowski skrev denne teksten om teatervitenskapens vei videre, har også sosiologiens tilnærming til kultur vært i endring. Kultursosiologiens utvikling i nyere tid innebærer hvordan mange har gått fra å ha kultur som forskningsobjekt til å anlegge kultur som sosiologisk perspektiv. I de nye retningene tas også Pierre Bourdieus betydningsfulle kultursosiologi i kritisk betraktning. Det har foregått en slags ”kulturell vending” i humanvitenskapene hvor ”studiet av mening er blitt sentralt” (Larsen 2013: 12). Dessuten er det verdt å merke seg hvordan ”studier av meningsproduksjon har inntatt en sentral rolle i sosiologifaget” (Larsen 2013: 14). Slik sett er forskningsobjektet ’kulturelt produsert mening’ som stadig må søkes etter og som stadig er i forandring, og som ikke er så tydelig og synlig for det blotte øyet, akkurat slik ubehaget også kan ta form. Sosiologer har blitt mer og mer opptatt av ”hva ulike sosiale aktører legger i bestemte begreper eller kulturelle objekter, eller hvordan de fortolker og forholder seg til sosiale prosesser og kulturelle mønstre i sosiale kontekster” (Larsen 2013: 12). Det er nettopp denne karakteristikken jeg ønsker å projisere på teatret. Vi må se for oss at noen av disse ”prosessene” vil være vanskelige å sette fingeren på gjennom empirisk og kvalitativ forskning. Det må allikevel være mulig å si noe om dem. Jeg vil se på ubehaget som en slik *prosess*, og at ubehaget er noe som *produseres* i teatrets ulike rom. Disse rommene er sosiale rom, og det som foregår i dem er kulturell og ritualistisk psykologi og fysikk. Det er slik jeg ønsker å fokusere på teatrets egenart og dets prosesser, i stedet for å fortolke selve teaterforestillingen som et kunstverk. Med en hermeneutisk holdning står jeg i opposisjon til positivismens empiriske krav. Jeg ønsker å være bevisst min måte å fortolke de ulike komponentene på i denne oppgaven, men også hvordan jeg fortolker min egen fortolkning,

og hva slags påvirkning samtiden har både på meg og de ulike komponentenes teoretiske bidrag (Alvesson/Sköldberg 1994: 221-2).

Fra fagtradisjonene i Århus vil jeg også trekke frem Niels Lehmann som en metodisk stemme i denne oppgaven. Han beskriver hvordan Derrida ønsket ”at sette filosofien i scene på en scene, som den ikke behersker” (Lehmann 1996: 33). Det er i Lehmanns interesse å finne ut hvordan slike iscenesettelser foretas. I dag kan vi kanskje se et tydeligere bilde av hvordan akademisk metode hele tiden omfatter en evne til å strekke seg ut over en gitt fagtradisjon eller et gitt paradigme. Noen vil kalle det tverrfaglighet. Det er dette perspektivet Bjørn Kruse inntar med sin bok *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode* (2011). Han opplever at vi ikke kan arbeide innenfor én disiplin uten å benytte oss eller være påvirket av kunnskap fra andre. Vi kan i det hele tatt få problemer med dogmatisk å skille disiplinene fra hverandre.

Metodisk forholder jeg meg til en type aletisk og eksistensiell hermeneutikk. Jeg forutsetter ikke at det er mulig eller nødvendig å forsøke å finne ”sannheter om ubehaget”. Jeg har ingen forventninger til at mine undersøkelser vil lede til objektive fakta om hva eller hvor ubehaget er. Jeg forholder meg heller til ”en ”horisont” av meninger (...) något flexibelt, något som (kan) förändras” (Alvesson/Sköldberg 2008: 245). Jeg forsøker å tegne en slik horisont bestående av mine oppdagelser og ulike andre perspektiver som kan bidra til å undersøke ubehaget. Mitt ønske er at denne oppgaven kan ta form som en slags diskurs med potensial til å stake ut noen retninger og til å leve videre når jeg har avsluttet arbeidet. Jeg er preget av min egen virkelighetsoppfatning, og må forsøke å skape en utveksling mellom mitt eget ståsted og en innlevelse i andres ståsted. Jeg går fortolkende frem, og kan lære å se mitt eget perspektiv på en ny måte, samtidig som jeg produserer ”kunnskap som är vacklande, undflyende, fastän på samma gång åtminstone temporärt giltig” (Alvesson/Sköldberg 2008: 247). Jeg anvender og fortolker en rekke tekster og personer for å komme nærmere ubehaget, men forutsetter at andre som kunne tenkt seg å undersøke dette kunne hatt andre innfallsvinkler og undersøkt annet materiale. Likevel vil det jeg benytter forhåpentligvis oppfattes som forståelige valg innenfor det formatet denne oppgaven har. Kruse tilfører en type metodisk pragmatisme<sup>7</sup> til den hermeneutiske tankegangen, og hans bok danner en slags pragmatisk hermeneutikk (Kruse 2011: 13). Dette opplever jeg at reflekterer mitt ståsted i et krysningspunkt mellom teori og praksis.

---

<sup>7</sup> Pragmatisme: filosofisk retning som hevder at en setnings betydning er dens praktiske konsekvenser (Bokmålsordboka)

## 2.2 Anvendt teori

I denne oppgaven søker jeg å skape en diskurs om hva dette ubehaget i teatret kan være. Tidlig i prosessen tok jeg fatt på en rekke teoretiske perspektiver for å finne svar. Gjennom dette arbeidet fant jeg fram til noen teorier som kan være med på å belyse det ubehaget jeg spør etter. Selv om de (fleste av dem) ikke konkret omtaler eller omhandler ubehag som begrep, er de med sine perspektiver i kontakt med betydninger og mistanker knyttet til ubehaget slik jeg avgrenser det. Perspektivene får kaste lys over ubehaget uten at de har vært tiltenkt en diskurs om akkurat dette tema. Noen av diskusjonsdeltagerne inviteres uten at de selv kan samtykke eller komme med motforestillinger. Flere av disse er ikke ”rene” teatervitenskapelige bidrag, som for eksempel Freud, Kruse, Merleau-Ponty og Rancière.

Jeg har gjort et utvalg av teoretisk tilfang basert på de tidsrammer og midler jeg har hatt som masterstudent, men det finnes nok flere rekkevidder og grenseland her som jeg ikke beveger meg innenfor, og derfor kan det være teoretiske perspektiver jeg ikke har innlemmet eller som noen lesere kanskje vil savne. Jeg har likevel forsøkt etter beste evne å finne fram til bidrag som jeg tror kan ”gi ubehaget form”.

Denne oppgavens tittel, *Ubehaget i teatret*, henspiller på tittelen til Sigmund Freuds kulturfilosofiske bok *Ubehaget i kulturen* (1929). Den ble umiddelbart av interesse da jeg bestemte meg for å skrive en masteroppgave om ubehag. I sine beskrivelser av menneskets destruktive instinkter har han i denne boken hovedfokus på de kulturelle betingelsene, og lar ikke det psykologiske individet stå alene. Mennesket søker etter lyst og orden for å motarbeide det destruktive. Han hevder at destruktive krefter primært blomstrer i sivilisasjonen, men antyder at det kan være noe iboende i oss mennesker, noe instinktivt. Det destruktive skaper ubehag både individuelt og kollektivt, og holdes derfor i sjakk eller undertrykkes. I denne avhandlingen utforsker han mulighetene for å psykoanalysere kulturen (Freud 2009: 96). Med tanke på dette, og en fellesskapets psykologi, har han en sosiologisk tilnærming.

Utilgjengelige og underbevisste prosesser kan forekomme i teatret. Freud ”var en av de første psykologer som tok de ubevisste tanker og affekter like alvorlig som de bevisste” (Freud 2009: 99). Hans teoretiske perspektiv på ubehag – som skiller seg fra hans mer empiriske undersøkelser – skisserer på mange måter hvordan jeg vil forholde meg til ubehag. Han bidrar med en forståelse av bevissthet og underbevissthet, og hvordan ubehagelige



følelser håndteres på individuelt og kollektivt nivå. Han var like opptatt av den psykoanalytiske prosessens muligheter til å mane det underbevisste fram i bevisstheten, som jeg er opptatt av hvordan teatrets forårsakede ubehag kan få spillerom og funksjon i bevisstheten.

De egentlige utgangspunktene for denne oppgaven var Niels Lehmanns ”Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi” (1992) og Janek Szatkowskis nevnte ”dramaturgiske vende”. Disse tekstene ble diskutert i et emne om dramaturgi på Blindern våren 2011, og dannet grunnlag for min idé til å skrive om ubehaget.

Szatkowskis dramaturgiske modeller og dramaturgiske vende (som han ønsket velkommen for 20 år siden!) bidrar godt til diskusjonen av et ubehag i teatret. Hans perspektiver på dramaturgi som analyseverktøy bidrar til analysen av *Den stygge andungen*, men gjør det også mulig å diskutere hvor vi kan finne kilder til ubehag. Hans syn på teatervitenskap som et studie av sosiale begivenheter forsøker jeg å benytte for å gi ubehaget et større virknings- og funksjonsrom.

Lehmann tar i analysen av Woostergroups *Brace Up!* (en ”maltraktering” av Anton Tsjekhovs *Tre Søstre*) opp sin mistillit til adskillelsen mellom åpne og lukkede verkstyper, fordi dette kun danner nye regelkonstruksjoner. Han gjør her et forsøk på å iverksette en dekonstruktiv dramaturgi som del av denne analysen. Innlegget skrev han under sitt arbeid med avhandlingen *Dekonstruktion og dramaturgi* (1996). Både artikkelen og avhandlingen har jeg benyttet for å sette søkelys på grader av forståelse i tilskuerens møte med teatrets ”fortolkningsreducerende og fortolkningsåpnende elementer” (Lehmann 1992: 16). Gjennom å benytte disse i oppgaven er forestillingen om åpne og lukkede dramaturgier blitt tydeligere for meg som et mulig paradoks. Spennet mellom åpen og lukket form danner et interessant perspektiv på hvor kilder til ubehaget kan være mulig å finne. Dette skal jeg komme nærmere inn på.

På samme måte som Lehmann hevder at hans dekonstruktive dramaturgi (*Dekonstruktion og dramaturgi*, 1996) er et tankeeksperiment – han påpeker selv prosjektets ”eksperimentelle og spekulative karakter” – vil jeg også bedyre at det samme gjelder ubehaget. Lehmanns mer spesifikke ”derridaske” perspektiv vil kunne skrive seg inn under forståelsen av ubehaget, og kan tenkes å være noe av det som forårsaker det også. Jeg skal i oppgavens hoveddeler ta for meg Lehmanns behandling av motsetningen mellom en åpen og en lukket dramaturgi, hvilken er en ”vanetænkning” han forsøker å overskride. På samme måte vil jeg forsøke å bryte med motsetningene behag og ubehag, på tross av mitt

hovedfokus på ubehaget. Det er ikke så sikkert at det behagelige er mest behagelig for alle tilskuere. Noen kan også finne ubehaget som en større tilfredsstillelse, for eksempel idet det gir tilskueren noe å strekke seg etter. Slik jeg også senere vil antyde mener jeg at Rancière også peker på noe frigjørende ved ubehaget. Jeg vil generelt sett forsøke meg på å vende ubehag som begrep fra negativ til positiv ladning. Motsetningen mellom tekstbasert og teksteliminerende teater er like illusorisk som motsetningen mellom behag og ubehag. Det samme gjelder et eventuelt forsøk på å knytte behaget til en lukket dramaturgi (det er behagelig å slippe å åpne eller lukke noen fremmede dører selv), eller å knytte ubehaget til en åpen dramaturgi (alt er åpent, ingenting er gitt, og tilskueren mister fatningen), hvorav jeg for enhver pris vil unngå å gjøre noen av disse to øvelsene i min oppgave. Vi må også kunne forestille oss at behag og ubehag kan forekomme samtidig. Likevel vil jeg ikke utelukke en mulighet for at noen lukkede dramaturgier er mer behagelige enn åpne dramaturgier. Her er det mer snakk om hvordan de ulike følelses-”polene” bearbeides i tilskuerens sinn. Hva hvis ubehagelige følelser fortrenses, nettopp til fordel for de behagelige. Derimot vil nok én scenisk komposisjon innebære både åpen og lukket dramaturgisk effekt samtidig.

Kruses nevnte fagbok fra 2011 representerer en tverrfaglig tilnærming til begreper og metoder innen de ellers så rendyrkede kunstneriske fagtradisjonene. Kruse har egentlig et musikkvitenskapelig ståsted, men jeg opplever at dette perspektivet og den kompositoriske bevisstheten han diskuterer tilbyr mye til teatervitenskap som studium av menneskeskapte begivenheter. Han utfordrer tradisjonelle forståelser av kunstneriske prosesser og metoder for å skape nye idéer til hvordan kunstneren selv kan foreta dramaturgisk-teoretiske refleksjoner. I ubehagets sammenheng bidrar han med refleksjoner rundt kunstforståelse og persepsjon, dramaturgiske prosesser og virkninger, interessefokusering og strukturelle tendenser. Her inkluderer han tilhøreren (tilskueren eller betrakteren), men fra en utøvers perspektiv. På den måten forener han de deltagende i en kunstnerisk prosess, noe som gir et viktig utbytte til en diskusjon av ubehaget.

Erika Fischer-Lichtes *The Transformative Powers of Performance* (2008) bidrar til diskusjonen av et funksjonalistisk ubehag ved å belyse noen premisser for teatralt nærvær, og ved å se på teatrets performative potensial. Hun peker ofte på synlige reaksjoner i teatret, men gir samtidig et godt grunnlag for å se på mer internt fysiske og psykiske prosesser som en del av feedbacksløyfen. Hun bidrar med refleksjoner rundt mekanismer i de teatral prosessene som inkluderer begreper som produksjon, nærvær, mening, effekt og transformasjon.

For å kunne diskutere tilskuerens fysiske plassering i teaterrommet er Maurice Merleau-Pontys *Kroppens fenomenologi* (1945) en viktig kilde til diskusjon av kroppens persiperende funksjoner, og hvordan kroppen tar imot inntrykk utenfra før intellektet overtar definisjonsmakten. Han bidrar også med refleksjoner rundt menneskets kroppslige vaner, og hvordan vi forholder oss når slike vaner brytes.

Jacques Rancière er med *Le Spectateur Émancipé* (2008) tilstede i oppgaven for å belyse språklig kommunikasjon i teatret, og hvordan tilskueren kan frigjøres om kunstneren ser den som en medskapende part i den kunstneriske prosessen. Han viser hvordan alle deltagende parter i teaterhendelsen gjennom språklig samhandling kan produsere nye måter å se og forstå verden på.

Antonin Artaud tilbyr mye til en utforskning av teatrets ubehagelige sider med *Le théâtre et son Double* (1938)<sup>8</sup>. Hans manifest er form- og kulturkritiske, og skriver seg på mange måter inn under en språkfilosofisk tradisjon. I denne oppgaven bidrar Artaud med et kritisk syn på samfunnets bekreftelse på seg selv gjennom kulturelle uttrykk. Hans perspektiver på teater som pest er også virksomme her.

Noen flere teoretikere bistår disse der hvor det er nødvendig, selv om de ikke anvendes i så stor grad som de hittil nevnte. Dette ser jeg som en naturlig konsekvens av at mitt arbeid med denne oppgaven i begynnelsen forholdt seg til et bredt spekter av litteratur. Av slik støtte kan nevnes henvisninger til Jacques Derridas dekonstruksjon via Niels Lehmann, og Hans-Thies Lehmanns postdramatiske perspektiv. Dessuten er det mange flere som bidrar til avgrensingen av ubehaget i kapittel 3: Aristoteles, Edmund Burke, David Hume, Johann Karl Friedrich Rosenkrantz, Viktor Sjklovskij, Bertolt Brecht og Michel Foucault.

---

<sup>8</sup> Til norsk ved Kjell Helgheim: *Det dobbelte teater* (2000).

## 2.3 Kommentarer til forholdet mellom teori og metode

Jeg oppdaget ganske tidlig et relasjonelt forhold mellom teori og metode i denne oppgaven. Ikke bare kan ubehaget være vanskelig å gjennomtrengende i teaterrommet, men ubehag som tema kan være nokså ugjennomtrengelig i seg selv. Bare dette illustrerer hvordan denne oppgavens teori og metode påvirker hverandre. Noen av fremgangsmåtene jeg bruker i diskusjonen av ubehaget kan også benyttes i møte med et ubehag i teaterrommet. De teoretiske perspektivene på ubehag som prosess har gitt mange innspill til mine fremgangsmåter i denne oppgaven. De metodologiske retningene jeg hovedsakelig følger, hermeneutikk og pragmatisme, fungerer også som mulige teoretiske bidrag. Det kan hende at de ulike teoretikernes egne metoder og metodiske refleksjoner er det som har gjort seg gjeldende. Min opplevelse har i hvert fall vært at teori og metode påvirker hverandre i denne oppgaven. Det er bare Kruse som har inspirert både teori og metode fra starten av. Utover dette har noen av Freuds perspektiver på ubehag gitt meg metodisk inspirasjon, Fischer-Lichte klarlegger noen premisser for forståelse av kommunikasjonsprosesser i teatret, og Szatkowskis “dramaturgiske vende” er full av kommentarer til teatervitenskapelig metode.

Freuds begrep om ubehag skiller seg fra mitt på noen måter, men selve måten han anvender begrepet på ligger nærmere min teoretiske fremgangsmåte. Han understreker problemene rundt det å undersøke menneskers følelsesliv. Poenget er ikke å finne to streker under svaret eller å gjøre følelsene håndgripelige. Kanskje er det derfor Freud beveger seg i en retning fra den aktive psykologiske forskningen – hjerneanatomi, genetikk og psykoanalyse – og over til et kulturfilosofisk og hermeneutisk (betraktende og fortolkende) ståsted.

Følelser egner seg nå en gang dårlig til vitenskapelig bearbeidelse. Man kan forsøke å beskrive deres fysiologiske kjennetegn, men hvor dette ikke er mulig (...) er man henvist til å holde seg til det forestillingsinnhold som i første omgang knytter seg assosiativt til dem.  
(Freud 2009: 6)

Her påpeker han muligheter for teoretisk og fortolkende/hermeneutisk tilnærming til et forskningsmateriale (Freud 2009: 100). Freud ser det som viktig å undersøke kulturen ved å ”gjøre bruk av språket, eller som man også sier, språkfølelsen, i tillit til at vi bedre skal nå en indre erkjennelse, fordi en slik ennå ikke lar seg uttrykke i abstraksjoner” (Freud 2009: 35). Han er inne på noe veldig viktig her angående ”språkfølelse”. Han konstaterer behovet for

tillit til at språket skal gi oss erkjennelse, men han påstår også at våre erkjennelser ikke lar seg uttrykke i abstraksjoner, ”ennå”. Mener han at mennesket savner evnen til å tenke abstrakt? Det kunne ifølge ham altså være mulig at det han ønsket å sette ord på i sin kulturfilosofi enda ikke fantes nok språklighet for å uttrykke, at det var foreløpig uhåndgripelig. Han inviterer altså til et ”vi” som må kjenne på språkfølelsen for å skape tillit til foreløpig utsagt innhold. Erkjennelsen må komme fra det indre, men kan enda ikke spissformuleres ute i munnhulen. Dette er ubehagelig, og kan derfor forhindre en akademisk progresjon, men er absolutt nødvendig for å komme frem til nye erkjennelsen. Prosessen som Freud her antyder minner om hvordan jeg ser for meg at ubehagets prosess foregår – ubehaget kan være en språkfølelse det er vanskelig å kjenne på, det kan gjøre at en språklige prosess stopper opp – men har også gitt meg viktige impulser i teatervitenskapelig øyemed.

Kruses tverrfaglige tilnærming gjorde at jeg tidlig fant en kobling mellom ham og Szatkowskis tanker om teatervitenskapens rolle innenfor humaniora. Szatkowski diskuterer som nevnt noen problemene rundt forskningsobjekt og metode i sitt bidrag til *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* (1993)<sup>9</sup>. Dessuten er hans innganger til dramaturgiske modeller og analyser i kapittel 2 av *Dramaturgisk analyse. En antologi* (1989)<sup>10</sup> et viktig grunnlag når jeg diskuterer hvor ubehaget potensielt kan produseres. Jeg har også benyttet meg av dette materialet i analysen av teaterforestillingen *Den stygge andungen* (2006), som jeg kommer nærmere inn på senere.

Fischer-Lichte, som har hjulpet meg med å legge noen premisser og avklaringer i innledningen, har også inspirert mitt metodiske ståsted. Hun beskriver hvordan hermeneutisk og semiotisk tilnærming forholder seg til et subjekt som skaper et fiksert objekt som igjen persiperes og tolkes av et annet subjekt. Jeg vil stille spørsmålstegn ved om objektet kan være fiksert når det kommer til teatervitenskapelig hermeneutikk; teaterforestillingen er en øyeblikkets, nærværende og forbigående kunstart som jeg vil påstå at ikke kan undersøkes gjentatte ganger, i og med at den vil forandre seg fra gang til gang. Dessuten vil det være en annen opplevelse av teaterforestillingen om den filmes for så å undersøkes gang på gang (slik jeg også gjør i mitt analytiske arbeid). Hermeneutisk fortolkning bør være mulig ut i fra et ståsted som tilskuer også om man har sett teaterforestillingen bare én gang. Den semiotiske tilnærmingen kan derimot bære noen vanskeligheter med seg. Fischer-Lichte mener at for både hermeneutikken og semiotikken er ethvert aspekt av et kunstverk sett på som et tegn (Fischer-Lichte 2008: 17). Stemmer dette virkelig? Hva med ulike kontekster og subjektive

---

<sup>9</sup> Live Hov (red.)

<sup>10</sup> Erik Exe Christoffersen (red.)

fortolkninger? Jeg tror det er vanskelig å sted- og tidfeste tegn når de er så kontekstuellt avhengige og i stadig endring. Jeg mener at vi heller bør konsentrere oss om å undersøke disse forståelsesprosessene nærmere, enn å bruke semiotikken aktivt for å peke på tegn.

Et perspektiv som ikke foreligger som anvendt teori, men som er et blikk jeg ser med, er leserresponskritikken eller resepsjonteori. I oppgaven tar jeg utgangspunkt i at publikum er deltagere, og bidrar til det meningsskapende arbeidet i teatret. Dette er også Rancières utgangspunkt. Dessuten ønsker jeg å se teaterkommunikasjon som ikke-hierarkisk; at alle teaterhendelsens deltagere bidrar med sitt. Dette teoretiske perspektivet har også mye til felles med dramaturgien, da den angår hvilke effekter ulike elementer har på tilskueren (leseren). På en annen måte enn en bok kreves kanskje mer ressurser av teaterpublikum. Teater som skjer her og nå, og ikke kan leses om og om igjen, vil nødvendigvis også fordre umiddelbar persepsjon. Når teaterforestillingen er over og vi går ut av salen er vi i et helt annet rom. Vi kan ikke gå inn igjen og se det samme på nytt. Her skiller jeg meg likevel fra Fischer-Lichtes utsagn om at den estetiske prosessen slutter når teaterforestillingen er over og alle forlater salen (Fischer-Lichte 2008: 156).

## **2.4 Empirisk materiale**

### **2.4.1 Samtaler med informanter**

Fordi min oppgave danner en teoretisk diskusjon rundt praksis har det vært formålstjenlig å intervju dramaturger og/eller regissører. Dette kan belyse deres tanker om dramaturgiske effekter, og hvordan en dramaturg legger opp til mulige strategier for hva som skal kommuniseres i teaterrommet.

Det eksisterer nok ingen tvil om at dramaturgi som begrep har et mangfold av betydninger og bruksområder knyttet til seg. Det har vært interessant å høre fra de som arbeider aktivt med scenisk dramaturgi, hva de legger i begrepet og arbeidet, og hvordan de forholder seg til min mistanke om et ubehag.

Å avgrense det ubehaget akkurat denne oppgaven skulle ta for seg var en litt lengre oppstartsfase i seg selv. Intervjuguiden ble utarbeidet parallelt med leting etter teoretiske diskusjonspartnere. Underveis så jeg behov for å tenke og arbeide meg gjennom brorparten av materialet før jeg tok direkte kontakt med mulige informanter. I etterkant ser jeg at jeg kunne gjort dette tidligere, for eksempel ved å intensivere avgrensningen av ubehaget, men

det kan også ha vært en utfordring å forutse siden masteroppgaven som format er nytt for meg.

Jeg gikk først bredt ut og skrev opp mot 50 spørsmål, hvorpå jeg bearbeidet disse ned til 10 spørsmål. I praksis fungerte spørsmålene godt, men de overlappet også hverandre til en viss grad. Noen spørsmål ble mer eller mindre overflødige, og selv om det ikke var intensjonen jeg hadde, ga det mer tid til oppfølgingsspørsmål. I første omgang var min tanke å intervju dramaturger hovedsakelig, men nettopp på grunn av mange diffuse overganger mellom skaperne av en teaterforestilling endte jeg opp med å intervju noen som også arbeider som regissører og dramatikere. Informantene velter ut over sine posisjoner, enten de er regissører eller dramaturger, eller begge deler. De er også selv tilskuere i teatret fra tid til annen, eller de kan innta flere andre perspektiver bare fordi bebor denne verden. Dramaturgi kan uansett ikke knyttes til bare én yrkestittel. I alle fall har yrkestittelen endret seg. Noen av spørsmålene var i utgangspunktet tiltenkt dramaturger, og jeg måtte derfor tilpasse spørsmålene til den enkelte intervjusituasjon.

Da jeg gjennomførte intervjuene innså jeg at de fleste spørsmålene overlappet hverandre, og at spørsmålenes relevans endret seg i forhold til hvem jeg intervjuet. Jeg følte meg likevel bundet til å beholde spørsmålene slik de var, men forsøkte noen ganger å la intervjuet formes av informanten til en viss grad, eller lot intervjuet bli mer til en samtale. Jeg omformulerte spørsmålene i noen grad, og jeg tok i bruk oppfølgingsspørsmål der hvor jeg innså at samtalen kunne fordypes eller videreutvikles.

Jeg forsøkte å forklare mine mål og problemstillinger så inngående som mulig, men informantene har likevel ikke hatt tilgang på alle de teoretiske bidragene jeg har benyttet meg av i mitt akademiske arbeid med oppgaven. Jeg har heller ikke tilgang på alt materiale de anvender i sitt arbeid. Likevel opplevde jeg at det oppsto en utveksling i våre møter, fordi vi alle kjenner teater som kunstform veldig godt. Dessuten opplevde jeg at de inntok ubehaget som perspektiv med nysgjerrighet og interesse, og ønsket å diskutere det som potensiell dramaturgisk effekt på teaterform. Jeg tror også at informantene tolket spørsmålene mine på sine måter. Det ville vært lite pragmatisk om mitt premiss for å diskutere ubehag og dramaturgi med andre praktikere var at vi hadde identiske forståelser. Jeg håper derimot at dette beriker diskusjonen av ubehaget, gjør den mer mangefasettert og gir et bilde av hvordan ulike blikk fanger ulike nyanser både mellom teaterteoretiske diskusjonspartnere, og mellom aktører og tilskuere.

Av de åtte praktikerne jeg sendte forespørsler til, var det kun halvparten som takket ja. Det kan være tilfeldigheter som gjør at så mange ikke hadde anledning til å bli intervjuet.

Det er også mulig at min henvendelse, eller mine spørsmål, for eksempel ikke korresponderte med forespurte praktikers kunstneriske tankegang eller ikke ga nok informasjon om hvorfor jeg ønsket å snakke med dem. Jeg opplever også at de jeg faktisk snakket med hadde både samsvar og spredning i oppfatninger av dramaturgi og ubehag.

Av de forespurte var det Lene Therese Teigen, Carl Morten Amundsen, Anders Paulin, Toril Goksøyr og Camilla Martens<sup>11</sup> som takket ja til å bli intervjuet.

Teigen er teaterviter i bunnen, og arbeider som dramatiker, regissør og dramaturg. Hun har arbeidet som regissør og dramaturg ved blant andre Teater Ibsen, Nationaltheatret, Teater Innlandet og senest Den Nationale Scene. Hun bidrar til oppgaven blant annet med forståelser rundt dramaturgisk bevissthet i prosessen, og vekslingen mellom å innfri forventning eller bryte med disse.

Amundsen representerer det institusjonelle dramaturgyrket, og arbeider ved Det Norske Teatret. Han har tidligere arbeidet ved Den Nationale Scene, Det Åpne Teater, Nationaltheatret, og Teater Vårt. Han bidrar med et historisk perspektiv på dramaturgyrket, og forståelser rundt hvordan teaterpraksis endring har påvirket praksis selv.

Paulin er utdannet dramaturg i Stockholm, men arbeider mer som den funksjonen vi omtaler som regissør. Han har arbeidet ved en rekke større og mindre institusjoner i Sverige, Danmark og Norge. Han bidrar til diskusjonen blant annet med sine tanker om produksjon av forståelse i teatret og hierarkisk dramaturgi.

Jeg ønsket i utgangspunktet å skape spredning i kunstneriske holdninger og arbeidsmetoder hos informantene. Selv om halvparten takket nei opplever jeg at spredningen fortsatt er tilstede hos de jeg faktisk fikk snakket med. Jeg forsøkte også å dekke noen flere deler av Norges land, også Sverige, da jeg planla hvem jeg skulle sende forespørsler til. Likevel endte jeg opp med fire praktikere som per dags dato har tilknytning til Oslo-regionen. Jeg må kunne fastslå at dette er noe tilfeldig, men utgangspunktet var uansett å holde seg til Norge og eventuelt Norden (for eksempel arbeider Paulin både i Sverige og Danmark). I etterkant ser jeg at det ville vært enda mer fruktbart, og at det ville gjort det kvalitative utvalget mer representativt for praksis, om jeg hadde sendt forespørsler til enda flere dramaturger.

Jeg kommer til å la dramaturgenes synspunkter ”delta” i diskusjonen rundt ubehaget, og ta dem inn der hvor jeg opplever at de har noe å tilføre drøftingen. De bidrar med

---

<sup>11</sup> Dessverre skjedde det en teknisk feil da lydfilen med opptak av samtalen med Goksøyr og Martens skulle arkiveres og lydfilen gikk tapt. Dette gjorde meg ute av stand til å transkribere intervjuet ferdig, og dokumenterer møtet. Derfor blir ikke deres synspunkter tatt med i oppgaven. Dette er beklagelig. Likevel opplever jeg at jeg får fylldige bidrag fra de tre informantene jeg kan dokumentere mine møter med.



synspunkter på dramaturgi som begrep, dramaturgiske prosesser, og tilskuerens rolle i teatret. Jeg har ønsket å ta hensyn til informantenes subjektive ståsted. Det var grunner til at jeg med mitt ståsted formulerte og stilte de spørsmålene akkurat jeg stilte<sup>12</sup>, og det var grunner til at de ulike dramaturgene eller regissørene besvarte spørsmålene på sine respektive måter<sup>13</sup>. Alle disse subjektive perspektivene skaper også en spredning i forståelsen av ubehaget som går litt på akkord med den spissingen jeg selv arbeidet med frem til intervjuene. Måten jeg anvender intervjuene på i denne oppgaven preges likevel av min subjektive fortolkning av samtalene og hva informantene svarte.

#### **2.4.2 *Den stygge andungen* av Grusomhetens Teater**

For å øke teaterpraksis' tilstedeværelse i oppgaven ytterligere vil jeg se på et scenisk eksempel, nemlig *Den stygge andungen* som ble oppført av Grusomhetens Teater i 2006. Teaterforestillingens tekstgrunnlag er eventyret av Hans Christian Andersen, og Lars Øynos regimanus. Denne forestillingen så jeg som gjestespill på Studioscenen på Trøndelag Teater i 2007. Det er en god stund siden, og jeg har derfor supplert analysen med et videoopptak av forestillingen da den ble spilt i Bristol (England) i september 2008. Jeg hadde i utgangspunktet et ønske om å intervju Lars Øyno i forbindelse med denne oppgaven. I og med at han ikke hadde anledning håper jeg at min anvendelse av dette sceniske eksemplet og noen av Artauds perspektiver, kan reflektere hans kunstneriske ståsted. Selv har jeg arbeidet som Øynos regiassistent over en lengre periode, og opplever derfor en sammenheng mellom hans praksis, Artauds teorier, og ubehag slik jeg bruker det som begrep i denne oppgaven.

Min bruk av denne teaterforestillingen begrunnes med en mistanke om at det potensielt skapte ubehag da det ble oppført. Mistanken tar utgangspunkt i hvordan jeg selv opplevde et ubehag da jeg så forestillingen i 2007, og at jeg etter forestillingen samtalte med mange som hadde sett den sammen med meg. Disse samtalene reflekterte mange ulike møter mellom tilskuerne og denne teaterforestillingens form, og det gjorde at jeg ble nysgjerrig på teatrets kommunikasjonsprosesser.

Spørsmålene jeg har stilt i min analyse er følgende:

- 1) Hvilke kompositoriske virkemidler består *Den stygge andungen* av?
- 2) Hvordan kan vi si at teaterforestillingen er postdramatisk?

---

<sup>12</sup> Se vedlegg 1.

<sup>13</sup> Transkriberte intervjuer/samtaler trykkes ikke i denne oppgavens appendiks.

- 3) Er teaterforestillingens dramaturgi knyttet til noen av Szatkowskis modeller for analyse?
- 4) Hvilke differanser kan vi finne mellom eventyret teaterforestillingen er basert på og måten(e) det blir iscenesatt på?
- 5) Hvilke gjenkjennelige, referensielle eller fremmede elementer finner vi i teaterforestillingen?
- 6) Hvilke potensielle kilder til ubehag bærer denne teaterforestillingen med seg?
- 7) Hvor befinner teaterforestillingen seg i spennet mellom åpen og lukket dramaturgi? Hvilke fortolkningsreduserende og fortolkningsåpnende elementer finner vi i forestillingen? Er det snakk om en slags dekonstruktiv dramaturgi?
- 8) Kan vi si noe om hvilke potensielle virkninger og funksjoner teaterforestillingen har?
- 9) Hvilke meningsbærende elementer kan fremkomme av de tilsynelatende fortolkningsreduserende?

Med disse spørsmålene utfører jeg ikke noen generell analyse av teaterforestillingen, men forsøker å spørre etter refleksjoner som korresponderer med oppgavens tema. De svarene jeg har kommet frem til vil brukes der hvor de er mest formålstjenlige i oppgavens struktur. Jeg skal først gi en kort presentasjon av *Den stygge andungen*; teaterrommet, kompositoriske virkemidler, og oppbygning. Presentasjonen reflekterer mitt analytiske blikk. Under oppbygning gjennomgår jeg forestillingens scenebilder etter hvordan jeg opplever en inndeling som mest naturlig. Denne gjennomgangen av er nedkortet og uten for mange detaljer.

#### Teaterrommet:

Teaterrommet er en blackbox, med et forholdsvis klassisk skille mellom scene og sal. Scenerommet består av et stort bakteppe dekket med et mønster som gjør at det ligner en tapet. På dette bakteppet projekteres en rekke bilder gjennom hele forestillingen. En stålrørsseng står ytterst mot venstre, og et piano står ytterst mot høyre. Pianoet er tildekket av et grønt tøyestykke med rosa blomster på. Oppå pianoet ligger et girlander av fargede lyspærer kveilet sammen, et dansk bordflagg og noen flere rekvisitter. En kvinne med rødt krøllete hår sitter ved pianoet og spiller. Litt til venstre for pianoet står en stubbe med en fugl på. Det ser ut som en ravn. Over scenen henger et banner med påskriften "Det alkymistiske teater". Dette referer sannsynligvis til en mindre del av Artauds *Det dobbelte teater* (2000), og knytter

forestillingen til kompaniets fortolkninger av disse manifestene som utgangspunkt for sin virksomhet.

#### Kompositoriske virkemidler:

Forestillingen er en kompleks komposisjon med mange teatrale og fysiske virkemidler. Den har det Szatkowki omtaler som en simultan form. Innenfor denne modellforståelsen kan den også ha noen episke og metafiksjonelle trekk. Den simultane formen karakteriseres ved fragmentert montasje av ulike scenebilder. Disse scenebildene har på hver sin måte en eller annen tilknytning til eventyret forestillingen er basert på. Denne tilknytningen kan være uklar. Måtene scenebildene er satt sammen på preges av diskontinuitet og brudd. Det som likevel kan knytte dem sammen er kvinnen ved pianoet som aldri forlater scenen. Hun spiller og synger hele forestillingen gjennom, og kan forstås som et episk trekk. Dessuten er H. C. Andersen en karakter som går igjen i de fleste av scenebildene. Alle skuespillerne inntar ulike roller i hver scene, men noen flere av figurene er gjengangere. Spillestilen karakteriseres av et fysisk språk med pust som viktig element for skuespilleren. Det fysiske språket tar form som stilisering, isolasjon av kroppsdelene, spastiske utfall, koreograferte bevegelser (solo og i gruppe) og prosesjoner. Stemmebruken består av komponenter som pust, mumling, skrål, skrik, stønn, jamring. Sang er også en viktig del av dette. Kostymene er til dels fortidig utformet, men tidvis også mer moderne. Masker og helfigurer benyttes ofte. Sjablonger, plakater og projeksjoner bidrar som konkrete eller mer abstrakte elementer underveis, også i form av litterære sitater.

#### Oppbygning:

Første scenebilde viser en jente som ligger i sengen til venstre, og kvinnen ved pianoet er til høyre. Fra pianoet høres ”Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei”<sup>14</sup>. Jenta løfter seg opp fra sengen og spiller med på fiolinen sin.

I andre scenebilde har en mann i dress kommet inn på scenen med en dukkefugl. Han leker med denne og et trekkopptog av små ender, og forsvinner ut med hese stønn.

Tredje scenebilde viser en dame med hvit kjole og et enormt oppsatt hår. Hun staver seg frem og tilbake over gulvet, løfter på sløret, skjuler seg bak det, fremfører et Goethe-sitat, og mumler ”Mirror, mirror, on the wall” inn i et svart speil ved pianoet.

---

<sup>14</sup> Sang skrevet av Fred Raymond til det tyske militæret Wehrmacht under andre verdenskrig.

Fjerde scenebilde består av en prosesjon som går diagonalt over scenegulvet og tilbake. I spissen av den går en mann kledt som konge, deretter følger en mann med et hvit flagg med rødt kors, jenta med fiolinen, en mann med håndspeil som han stadig titter i, mannen fra andre scenebilde, en annen mann som skrapper seg på låret med en børste, en lav mann med parykkhette og pekestokk, og til slutt en skikkelse med langt hår og hvit kjortel, som bærer på en stor rull over skuldrene.

Femte scenebilde består av en gruppe skikkelser i store hodemasker og borgelige kostymer. De samler seg om en rekke sjablonger med bilde av et dampskip, en kake, ”luksus-såpe”, en flaske brennevin, og en andestek. De synger den danske nasjonalsangen ”Det er et yndigt land”.

I sjette scenebilde kommer kvinnen fra tredje scenebilde inn med en mann på en rullende stol. Han leser eventyr for en ung pike.

I syvende scenebilde kommer skuespillerne inn i heldrakter og forestiller en flokk med andunger. De er fem gule og en gråsvart. Hele scenen går ut på at de gule støter den gråsvarte fra seg. Kvinnen ved pianoet inntar stemmen til den gråsvarte andungen.

I overgangen til åttende scenebilde skifter alle andungene kostyme på scenen. De tar på seg dresser, drakter, dresskåper og skjørt. På overarmene har de hvite bånd med røde kors på. De spør publikum direkte om de har kommet til det rette katastrofeområdet, om man har vært vitne til noen overgrep den siste halvtimen og om det finnes ofre. Deretter vrir de rundt i rommet i en lang stund, akkompagnert av sirenelyd fra fioliner.

Til niende scenebilde skifter skuespillerne til grønne jegerkostymer. De utstyres med gevær, og setter seg på sengen til venstre. En av dem kommer ikke så langt, men veksler mellom å løpe rundt, falle hardt mot gulvet og kravle rundt på gulvet. En av jegerne stiller seg så i foran til venstre på scenen og synger ”En villand svømmer stille”. En stund etterpå kommer jegerne ut på gulvet og veiver med geværene sine mens de ler rått. Deretter beveger de seg i et mønster.

Tiende scenebilde består av at kvinnen ved pianoet kommer frem og synger utdrag fra Hitlers *Mein Kampf* akkompagnert av jenta med fiolinen, samtidig som en projeksjon på bakteppet lyder: ”Arbeid gjør fri. Det er på dette, nasjonenes visdom beror. Det var med legene og ikke pasientene at samfunnet begynte.”

I det ellefte scenebilde kommer en kvinne inn på scenen og gjør et slags spastisk bevegelsesmønster. Jenta med fiolinen ligger på rygg på gulvet og spiller. Prosesjonen fra fjerde scenebilde kommer inn igjen, og beveger seg i noenlunde samme mønster før de spres i større grad enn sist. Denne gangen er kongen i front helt naken med unntak av røde sokker,

septer og krone. Mannen med pekestokk ser nå ut til å styre de andre i ulike retninger. Kvinnen som tidligere gjorde det spastiske bevegelsesmønsteret kler seg også naken.

Det tolvte scenebildet viser to barn, en gutt og en jente, som sitter vendt mot publikum. De strekker hendene febrilsk over mot et punkt over publikum. Bakteppet viser nå et skyggespill med rødt lys og konturen av et slags juletre.

I trettende og siste scenebilde kommer alle skuespillerne inn kledt i hvite klær. De gjør først et spastisk bevegelsesmønster mot publikum, deretter henter de noen tekniske eller medisinske instrumenter ved stålrørssengen. En kvinneskikkelse fra femte scenebilde kommer inn. Hun kollapser. De hvitkledde skuespillerne kommer deretter ut på gulvet og forsøker febrilsk å få av seg de hvite klærne, uten hell. De fortsetter å bakse rundt til forestillingen er over.

Alle disse scenebildene bindes sammen av kvinnen ved pianoet. Hun fremfører ulike etyder, setter av og til i gang scenene, henvender seg direkte til de andre skuespillerne uten at de tar notis av det, styrer eller inspiserer scenebildene, eller kommenterer det som utspiller seg på annen måte.

### 3 Hva er ubehaget i teatret?

I det følgende vil jeg forsøke å avgrense min bruk av ordet ubehag, og se på hvordan den avgrensningen kan forstås som begrep i forhold til teater og dramaturgi i denne oppgaven.

En person som opplever en følelse av ubehag knyttet til teaterform kan snakke om det, hvis følelsen er mulig å kjenne på og lar seg beskrive med ord. Det er den intellektuelle fantasiens kunst som må utforske hvilke muligheter og variasjoner som ligger i en følelse og forståelsen av den. Slik kan vi tenke oss at et potensielt ubehag kan behandles. Jeg tror ikke det er slik at vi kan gå ut i samfunnet for å finne ubehaget, og peke på det og si: 'Her er det. Jeg fant det. Slik ser det ut.'

På vår klode finnes mange ulike talespråk. For oss mennesker er det helt logisk at vi ikke forstår alle språk. Vi forstår ett språk aller best, men kan også ha kjennskap til ord og setninger fra andre. Noen ønsker allikevel å lære seg at annet språk helt og holdent. Da må de lære seg dette via et grammatisk og lingvistisk læringssystem. Hvordan foregår slike læringsprosesser når det kommer til teaterspråk? Når det kommer til de mer kroppslige, kulturelle og sosiale språk er bildet mer omstendelig. Men også på det området har vi "læremestere", som vi kan lære bort kroppsspråk, kunst, kultur og håndverk av. Kulturen er en stadig mellommenneskelig utveksling. Mange holder også bevisst eller ubevisst kulturelle strømninger i hevd, som del av en kulturbekreftende praksis. Vi ønsker at kulturen vi er en del av skal ha samlende og forenende faktorer. Det eksisterer likevel motkulturer og subkulturer, og de inntar mange ulike former. I teatret kan vi også se denne strukturen.

I diskusjoner om menneskeverd, en abstrakt og stor størrelse, forsøker vi å sette fingeren på hva det er. Hvordan kan menneskeverd konkretiseres? For eksempel er brudd på menneskerettighetene en slik tydelig manifestasjon av og bekreftelse på menneskeverdets eksistens, men det er mange meninger om hva som virkelig ligger i begrepet om menneskeverd. Også når det gjelder ordet *kultur* finner vi pluralistisk bruk og forståelse, og hva vi tillegger dette ordet kan være alt fra abstrakte utdypninger til materialistiske konkretiseringer. For eksempel er det mange som vil si at teater er en konkret manifestasjon av kultur. Ubegag er nettopp et slikt ord hvis betydning og bruk ikke alltid lar seg fange eller manifestere. Kruse påpeker at

[d]et finnes et vell av ord som ikke er knyttet til et bestemt fagområde, som likevel kan tjene hensikten på en overraskende tilfredsstillende måte. (...) Ikke minst finnes det ord som beskriver dynamiske egenskaper og prosesser, som *spenning/avspenning*,

*tiltagende/avtagende, aktiv/passiv. (...) Disse ordene tilhører det felles begrepsapparatet som vi alle bruker hver dag for å gi uttrykk for hva vi mener og føler (...) Disse begrepene er mer presise enn vi aner. (Kruse 2011: 34)*

Jeg tenker meg at begrepsparet behag og ubehag også kan betegne ”dynamiske egenskaper og prosesser” i teatret. Det er mange ord og uttrykk med pluralistisk innhold som ikke nødvendigvis er konkrete selv om de brukes i konkrete sammenhenger. Et slikt ord er også ubehag. Ubehag er et ord som går igjen i mange sammenhenger; i hverdagen så vel som i helsevesenet. Også innen teatrets rammer kan ubehaget være nettopp en følelse av både psykisk og fysiologisk art. Men at noe er ubehagelig kan muligens si mer om reaksjonen på noe enn om det som det reageres på. Det som oppleves som ubehagelig i én kultur vil kunne oppleves som behagelig i en annen. Vi vil kunne fastslå at også det ubehaget jeg leter etter her kan oppleves svært forskjellig hos ulike mennesker, selv hos de som sitter i samme teatersal eller er oppvokst i samme nabolag.

Jeg velger som nevnt å behandle ubehaget som en uintendert og tenkt effekt som produseres i et teatralt rom. Eksempler på potensielle årsaker til ubehaget er misforståelse, manglende forståelse, mistillit, forvirring og andre lignende brister i kommunikasjonsprosessen mellom aktører og tilskuere. En tilskuers *horisont* eller *repertoar* vil legge føringer for hvordan den kommuniserer med teaterforestillingen, basert på hvilke teaterspråk hver enkelt tilskuer allerede har blitt disponert for og/eller satt seg inn i. Dette gir en rekke forventninger som utgangspunkt, og disse forventningene kan bli innfridd eller ikke. Mest sannsynlig vil det ikke la seg gjøre å stille forventningsløs til en teaterforestilling.

Det er mange måter å forstå ubehaget på, men i denne oppgaven ønsker jeg å bruke ordet i en bestemt forstand. Forståelsen av dette ubehaget kan fylles med spørsmål, antydninger og assosiasjoner, og en forestilling om midlertidig gyldig kunnskap (Alvesson/Sköldberg 2008: 247). Jeg vil forsøke å beskrive og utrede konsekvensene for et potensielt ubehag. Kanskje er det noen essensielle punkter jeg ikke får øye på, men det er viktig å huske at mulighetene for å forstå ubehag ikke slutter med denne masteroppgaven.

### 3.1 Ubehagets slektninger og historiske referanser

Ubehaget som mulig kompositorisk virkning kan favne en vev av andre begreper, som tydeligere får fram og nyanserer hvordan ubehag vil forstås i denne oppgaven. Helt siden Antikken har behag og ubehag eksistert som begrepspar i filosofien, og særlig i den delen som etter hvert er blitt omtalt som estetisk filosofi. Fra Platon og Aristoteles, til Hume og Kant, er disse ordene med. Edmund Burke slo på midten av 1700-tallet fast at disse størrelsene er ”umulige å bestemme nøyaktig. Folk tar sjelden feil av sine egne følelser, men de gir dem svært ofte feilaktige navn og feilaktige årsaker” (Bale/Bø-Rygg 2008: 32). Videre foreslår han at smerte (– eller ubehag, som jeg vil velge å kalle det –) oppstår som et resultat av mangel på behag. Han fastholder at behag, ubehag og likegyldighet er tre klare betydningsfulle differanser i menneskers følelseslivet.

Vi kan begynne hos Aristoteles, som forsøkte å sette tragediediktningen inn i et regelsystem, for å forklare hvordan den var bygget opp, og si noe om hvilke virkninger og funksjoner den hadde for tilskueren og *polis*<sup>15</sup>. Han tok også i bruk det vi i dag kan kalle dramaturgisk analyse, nemlig hvordan tragedien kan virke på deltagerne; leserne, aktørene, tilskuerne. Her finner vi begrepet om *katarsis*, en renselse som oppnås gjennom frykt og medlidenhet tilskuerne føler når de sitter i teatret. Kan dette ha noe med ubehaget å gjøre? Det har vært uklart hva Aristoteles egentlig mente med begrepet. Opprinnelig ble det brukt som en medisinsk forståelse av psykiske prosesser hvor underbevisstheten åpnes opp. Freud forsøkte selv å bruke renselse som en psykiatrisk teknikk, men sverget senere til psykoanalysen.

Som dramaturgisk og tenkt effekt har denne renselsen blitt satt i system gjennom gjenbruk og videreutvikling av det vi i dag vil kalle aristotelisk dramaturgi, i italiensk og fransk klassisisme så vel som i Hollywood. Aristotelisk dramaturgi knytter seg til begrepet om dramatisk form som Szatkowski skriver om. Jeg tror denne formen kan tenkes å være mer knyttet til behag enn ubehag.

Den italienske renessansen tok opp i seg idéene fra antikken. Fra 1600-tallet ble den franske klassisismen en ytterligere videreføring av disse ønskene om å følge Aristoteles’ regler til punkt og prikke. Både i italiensk og fransk sammenheng var det viktig å fremme det moralske aspektet som motivasjon for regeldramaturgien:

---

<sup>15</sup> Polis: ”(flertall *poleis*, gr. 'by'), i oldtidens Hellas en uavhengig stat med egne styringsorganer og religiøse institusjoner.” (Store Norske Leksikon)



Moral som teatrets mål etableres i Frankrike også ut fra et politisk prosjekt. Den franske kongemakten er nemlig veldig opptatt av at man skal finne sin rette plass i samfunnet, at man skal være fornøyd med å innordne seg i eneveldets hierarkiske ordning av mennesker i gitte samfunnsklasser. (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 70)

Teaterforestillingens form ble altså en viktig moralsk premissleverandør som skulle holde samfunnsstrukturen i sjakk. Dette moralske ønsket kan være et forsøk på å unngå ubehagelige endringer i forståelse og strukturering av samfunnet. Allerede på denne tiden var smak og behag viktige estetiske kriterier, og mange ville for enhver pris unngå det frastøtende og forvirrende. Det ville ikke vært rom for ubehag eller uro når ”kravet om sømmelighet [medfører] at handling og rolleatferd i stykker skal være i overensstemmelse med samfunnets konvensjoner for atferd – og da særlig atferd i henhold til sosial rang.” (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 70) Noe ved ubehaget og måtene vi kan diskutere det på ligner etiske spørsmål<sup>16</sup>. Dette vil jeg komme tilbake til ved Freuds omtale av menneskets trang til å skape orden.

Jeg vil kort minne om at vi her skal konsentrere oss om form. Innholdet er ikke nødvendigvis behagelig i franskklassisismen. For eksempel var det et krav om ulykkelig slutt, og at de rollekarakterene med høyest sosial rang var mest moralske og vice versa.

Det *sublime* som begrep kom senere, og er et mye mer debattert uttrykk i estetisk filosofi. Som for flere andre uttrykk har betydningen vært omstridt. Det omtales som en sinnstilstand hvor vi mennesker har strukket oss opp over vår egentlige evne til å begripe eller bedømme kunst. Flere filosofer har forsøkt å beskrive hva slags sanselighet, og hvilke følelsesmessige reaksjoner, som er forbundet med det sublime. Om det sublime skriver Burke at det kan forårsakes av frykt, og at det har en kraft som overgår annen estetisk sanselighet. På mange måter kan vi si at Burke knytter smerten til det sublime. Videre knytter han reaksjoner på det sublime til ”forbløffelse”, altså at noe overrasker og kan føles overrumplende og forvirrende, og som kan skape forundring eller oppstandelse. Denne ”forbløffelsen”, skriver Burke, ”er den sjelstilstand der alle sjelens aktiviteter blir opphevet med en viss frykt” (Bale/Bø-Rygg 2008: 35). Både dyr og mennesker som opplever følelsen av frykt ønsker ofte å forsvare seg eller angripe. Det store spørsmålet er her hvorfor vi mennesker kan sies å havne i en slags forsvars-, eller enda verre angreps-, posisjon om vi blir forvirret og overrasket. Jeg tror det har sammenheng med at ubehaget skaper utrygghet.

---

<sup>16</sup> Etikk er læren om moral. Moral er normer, verdier og holdninger som vi mennesker aksepterer og forsøker å praktisere som individer eller i gruppe. (Store Norske Leksikon)

Burke er også veldig konkret i å beskrive de elementer som forårsaker det sublime, så som lys og mørke, lyd og støy, og store objekter. Disse elementene finner vi igjen i mange sceniske komposisjoner. Måten Burke beskrev det sublime på beveger seg inn i forståelsen av ubehaget. Det er muligens noe plutselig og akutt over denne følelsen av ubehag som vi er ute etter.

På samme tid som Burke var virksom presiserte David Hume at man ikke kan sementere reglene for komposisjon i kunsten. Han problematiserte det å fokusere på det allment skjønnne og ”det som universelt er oppfattet som behagelig” (Bale/Bø-Rygg 2008: 20). Han advarer mot å redusere mulighetene for mottakerens deltagelse i å skape mening, og stiller seg kritisk til mulighetene for at det finnes kun ett svar, én tolkning eller sannhet, i kunsten. Problemer med rasjonalisering og forgjeves leting etter ett svar kan fremkalle ubehag, som vi skal komme tilbake til. Han skriver videre om menneskenes sinn at ”den minste indre uro, forstyrrer deres bevegelse og ødelegger hele maskineriets funksjonsmåte” og at vi på grunn av dette må ”forberede innbilningskraften og gjøre den mottakelig” (Bale/Bø-Rygg 2008: 21). Hvordan kan vi gjøre innbilningskraften mottakelig? Kan ubehaget gjennomtrenges og gjøre oss i stand til å møte det ukjente? Han påstår også at ”et folkelig publikum vil aldri frigjøre seg så mye fra sine sedvanlige forestillinger og følelser at de kan fryde seg over bilder som overhodet ikke ligner dem selv.” (Bale/Bø-Rygg 2008: 29) Jeg tror at mennesket evner å forholde seg annerledes til nevnte uro og ukjente bilder enn at de ”ødelegger hele maskineriets funksjonsmåte”. Ubegag, som oppstår som konsekvens av det urolige og det ukjente, kan tenkes å ha en funksjon.

Det *heslige* omtales av Johann Karl Friedrich Rosenkranz på midten av 1800-tallet, som et uttrykk for ”[f]ormløsheten, ukorrektsheten og misdannelsens deformitet” i kunsten (Bale/Bø-Rygg 2008: 155). Rosenkranz ønsker at det skjønnne og det heslige skal være likestilte tema innen estetikken. Han mener forståelsen av det heslige er mangelfull i filosofien. Han har en tendens til å sette dem opp mot hverandre, og eksemplifiserer hvordan de negerer hverandre. Baumgarten har også skrevet at ”[h]eslige ting kan som sådanne tenkes skjønnne, og skjønnere ting kan tenkes heslig.” (Bale/Bø-Rygg 2008: 14) På samme måte kan det som fremkaller ubegag hos noen mennesker like gjerne fremkalle begag hos noen andre. Det kan virke som om det heslige er en karakteristikk av selve kunsten, og ikke nødvendigvis en betegnelse på effekten kunsten har på tilhøreren. Jeg tror det er vanskelig å påstå at en teaterforestilling er ”ubegagelig i seg selv”. Da blir det et uttrykk for en objektiv påstand, som på mange måter er en umulig erkjennelse. Det er den virkning forestillingen har på tilskueren som er relevant her, og hva som oppleves ubegagelig kommer an på hvem du spør.

Den russiske formalisten Viktor Sjklovskij fremførte i 1916 begrepet om *underliggjøring*, som har mye til felles med ubehaget. I sine litteraturteorier sammenlignet han lyrikk og bildende kunst. Han påpekte hvordan symbolismen overleverer virkemidler fra det ene kunstverk til det andre, fra den ene epoke til den andre, og hvordan noen av disse virkemidlene dermed forblir gjenkjennbare og nærmest uendret. ”Hele virksomheten til de dikteriske skolene består rett og slett i oppsamling og bruk av nye virkemidler når det gjelder ordning og bearbeidelse av det språklige materiale, og består følgelig meget mer i ordning av bilder enn i det å skape nye.” (Kittang 2008: 13) Altså er hans forståelse av de kunstneriske retningene at de i større grad fortsetter å konstituere allerede anvendte språk, heller enn å skape nye:

Vi vet at bestemte uttrykk ofte blir oppfattet som poetiske, som skapt til kunstnerisk behag, selv om dette slett ikke var hensikten da disse uttrykk ble til. (...) det kunstneriske ved en ting, det som har med det poetiske å gjøre, er et resultat av vår måte å oppfatte tingen på. (Kittang 2008: 14)

Dette speiler andre filosofers fokus på betrakteren eller tilskueren som medskapende part i den estetiske prosessen.

Brechts *fremmedgjøring* er et ord beslektet med Sjklovskijs *underliggjøring*. Den velkjente skuespillerteknikken er aller høyest et dramaturgisk virkemiddel som skal aktivere publikum. Dette kan være begrunnet i at den er bredt anvendt, men også at fremmedgjøringseffekten i stor grad dreier seg om aktørenes avstand til det de viser frem. Dette gir også tilskueren mulighet til å betrakte hendelsene på avstand og vurdere dem, heller enn å leve seg inn i dem. Men spørsmålet er om Brecht først og fremst ønsket at tilskuerne skulle skape sin egen forståelse? I hans egne verk lå det et allerede fortolket innhold, selv om det var revolusjonært. Den deskriptive delen av arbeidet måtte tilskueren på en måte bidra med selv, og det skulle teatrets form legge til rette for. Hans historier var svært *ferdige* og *lukkede*. Sistnevnte betydning vil jeg utdype senere. Komposisjonen, inkludert fremmedgjøringsteknikk for skuespillerne, skulle gi dramaturgisk mulighet for kritisk distanse hos publikum, slik at de så problemene som ble vist på scenen og ønsket å gjøre noe med dem. Her var altså innholdet i fokus. Det var innholdet som var ubehagelig, selv om formen skulle bidra til å presisere dette.

Den engelske versjonen av fremmedgjøring, *alienation*, har en annen klang over seg. Det kan til og med bety emosjonell isolasjon og dissosiasjon. Her er det virkelig noen

betydninger jeg leter etter, og som Brechts begrep rommer. Derfor er det kanskje ikke uten grunn at Brechts bruk av begrepet fremmedgjøring blandes med Sjklovskijs underliggjøring, selv om måten de teoretiserer og eksemplifiserer begrepene på er ulike. Brecht ønsket ikke å benytte *entfremdung*, som betyr det å støte noe fra seg. Han opplevde *verfremdung* som mer fruktbart. Sistnevnte har flere likheter med Sjklovskijs underliggjøring. Det handler mer om å se noe på en ny måte.

Betydningene av det engelske *alienation* – emosjonell isolasjon eller dissosiasjon – kan være former for fortrenning, som også er en mulig konsekvens av ubehaget. Her kommer underbevisstheten inn som en viktig faktor og kilde til forståelsen av hva ubehaget er. For å unngå at ubehaget fortrennes til underbevissthetens utilgjengelighet må det tas tak i og bearbeides. *Alienation* minner også om følgene av det Freud og Jentsch kaller *unheimlich*<sup>17</sup>, selv om de også fokuserer mye på innhold. Når noe ikke er hjemlig, ikke hører hjemmet til, er det kanskje ikke kjent, men nettopp ukjent for oss. Særlig i den danske oversettelsen ”uhyggelig” er noe av brodden i det tyske begrepet ”uhjemlig” forsvunnet. Oversatt til norsk blir ”unheimlich” ofte til ”skummelt”, men jeg tror at den direkte oversettelsen til svensk ville blitt ”hemsk” eller ”kuslig”. Vi kan i hvert fall konstatere at oversettelsene mister noe på veien.

I flere av sine verk omtaler Artaud både *grusomhet* og *pest* som viktige bestanddeler i teatret. Hva i alle verden mener han med det? At teatret vil vondt? At teater skal gjøre folk syke? Han bruker dessuten ordet *skygge*. ”Vår forstenede idé om teatret tilsvarer vår forstenede idé om en kultur uten skygger, hvor vårt sinn, til hvilken side det enn vender seg, ikke møter noe annet enn tomhet, skjønt rommet er fullt” (Artaud 2008: 15). Hans poetiske linjer om skyggene kan si oss noe helhetlig om det utilgjengelige, ukjente og underbevisste han mener teatret mangler. Han mener teatret mister noe viktig om det ikke setter oss i kontakt med det som skyggene skjuler. Når rommet er fullt av ting som vi kjenner vil vi miste dem av syne, nettopp fordi vi kjenner dem. De er *hjemlige*. Dette, og nettopp det underbevisste, var en av dadaismens og surrealismens utgangspunkt – innenfor retninger hvor Artaud kan plasseres, men som han også ønsket å bryte med. De kjente tingene skulle gjøres ukjente for at man skulle få øye på dem på nytt eller på nye måter. Dette henger sammen med Sjklovskijs underliggjøring, og kanskje også Freuds *unheimlich*, og er en naturlig del av det modernistiske prosjektet.

---

<sup>17</sup> *Das Unheimliche* (1919) av Sigmund Freud.

Også Artaud kommer inn på det sublime, her i et forsøk på kontinuerlig å frigjøre det fra de former det har, en høyst dekonstruktivistisk handling. I ”Brev om grusomheten” presiserer han at ”[o]rdet grusomhet må oppfattes i vid betydning, og ikke i den materielle og griske betydningen man vanligvis gir det. (...) Det er feil å oppfatte grusomhet som blodig brutalitet, som hensynsløs og vilkårlig forfølgelse av fysisk smerte.” (Artaud 2000: 90-91) Det samme gjelder ubehaget i denne oppgaven. Jeg søker en vending av begrepet, og en annen forståelse og funksjon enn de negative assosiasjonene ordet gir. I stedet for å finne et annet ord kan vi beholde/inkludere en forståelse av ubehagets konsekvenser, forholde oss til disse negative assosiasjonene, og på samme tid forsøke å finne noen av ubehagets muligheter og funksjoner.

Michel Foucaults historie om galskap<sup>18</sup> har også mye med ubehaget å gjøre. Han beskriver hvordan menneskenes oppførsel og handlinger har fått kategoriseres med Fornuft og Galskap, hvor fornuften har blitt fremholdt som den sannhet som galskapen skiller seg fra. Denne inndelingen er definitivt i slekt med konsekvenser av ubehaget, særlig hvis vi kan se det i lys av fornuftens logikk og galskapens inkonsistens. Dette er banale skillelinjer, men selve poenget er da også at Foucault kritiserer disse skillelinjene som allerede er der. Foucault stiller ikke enkeltpersoner til ansvar for den logosentriske filosofiens rasjonalistiske sannhetssøken, selv om man ofte refererer til Descartes i denne sammenhengen. Foucault tegner et bilde av en vestlig menneskehets iboende natur når det kommer til kausalitet og sikker viten. Det ukjente i galskapen, og et evinnerlig forsøk på å finne galskapens årsaker og botemidler, gjør at den helt klart ikke settes i sammenheng med fornuften, men heller nettopp skilles ad fra den. Det er denne splittelsen Foucault peker på og kritiserer, for å finne tilbake til ”de stotrende, ufullstendige ordene uten fast syntaks, som uttrykte enheten mellom galskap og fornuft” og ”ble støtt ut i glemselen”. ”I dette området blir det sannsynligvis heller spørsmål om en kulturs grense enn om dens identitet.” (Foucault 2008: 8). Altså er det i grenseovergangen mellom et kulturelt språk og et annet vi finner bortvisningen av galskapen, og ikke i kulturens identitetsbekreftende aktivitet. Galskapen er nettopp identitetsoverskridende, og derfor ubehagelig. Slik mener jeg at også ubehaget er en reaksjon på de former som er annerledes og fremmede. Ikke desto mindre kan selv ubehaget være et motiv for adskillelsen av galskap og fornuft, så det er ingen grunn til å skille behag og ubehag ad som kategorier.

---

<sup>18</sup> *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1964). I norsk oversettelse ved Fredrik Engelstad og Erik Falkum: *Galskapens historie* (1973).

## 3.2 Ubehaget som fenomen i teatret

Jeg tenker at med ubehaget jeg undersøker i denne oppgaven menes ikke én helt spesiell effekt. Ubehag kan innebære et spenn av følelsesmessige reaksjoner og opplevelser, men det dreier seg her om et møte med noe ukjent og fremmed som man ikke forstår. I det følgende skal jeg forsøke å se nærmere på hvordan ubehaget potensielt kan arte seg hos tilskueren. Slik jeg har nevnt er det vanskelig å påstå at en teaterforestilling er ubehagelig i seg selv. Det er i teaterhendelsen, i mellomrommene, mellom selve komposisjonen og tilskueren, at ubehaget produseres. Dette danner grunnlaget for at oppgaven kommer til å dreie seg om dramaturgi, som jeg skal utdype i neste kapittel.

Ubehaget kan være en reaksjon på brudd i den teatrale kommunikasjonen. Teaterforestillingen er slik den er på scenen eller i det teatrale rommet,

[i]nteraksjonen skjer derimot i mottagerens sinn, i spennet mellom det som assosiasjonen skaper av forventning, og den grad av oppfyllelse av forventningen som finner sted. Graden av dramatikk kan tenkes langs en slik skala, altså jo mer opplevelsen bryter med det forventede, desto mer dramatisk virker den – men bare opp til det punktet der det tipper over i det absurde. (Kruse 2011: 125)

Hva skjer om forventningene ikke innfris, eller om teaterforestillingen tipper så langt over i det absurde at tilskueren ikke forstår? Kan tilskueren bruke mer tid på å forsøke å forstå, også etter at teaterforestillingen er over?

Da jeg så *Den stygge andungen* av Grusomhetens Teater hadde jeg noen klare referansepunkter i H. C. Andersens eventyr. Jeg hadde lest fortellingen, og bar med meg en rekke bevisste eller ubevisste forventninger til hvordan historien kunne dramatiseres for scenen, også med utgangspunkt i at jeg hadde sett andre adaptasjoner<sup>19</sup>. Eventyret er en prosaisk korttekst for barn. Den følger en lineær fortelling om en andunge som ”ser styggere ut” enn de andre i flokken, men som til slutt viser seg å bli en vakker svane. Teaterforestillingen av Grusomhetens Teater hadde en oppbygging som brøt med den originale lineære fortellingen. De hadde bygd opp en scenisk form hvor mange ulike scener fulgte hverandre, tilsynelatende uten noen kausal sammenheng, men bundet sammen av en vaudeville-aktig sangerinne ved et permanent plassert piano. Likevel hadde hver scene til en

---

<sup>19</sup> Her forstått som en historie eller et konsept overført fra en kunstform til en annen.

viss grad en form for indre logikk, noen mer enn andre. Spesielt kunne scenen med andungene i helfigur kanskje innfri noen av forventningene fra originalfortellingen.

Vi mennesker kan oppleve kognitiv dissonans<sup>20</sup> hvis en mental forestilling utfordres av en motforestilling. Dissonansen kan bli stående som en uløst oppgave. Det kan være nærliggende å anta at de uløste oppgavene kan forbli både i bevissthet og underbevisst.

Derimot dukker det også opp en annen dimensjon, nemlig den antagelse hos tilskueren selv, at det vil være mulig å slå fast teaterforestillingens egentlige natur eller å forstå den ned til minste detalj. Dette er noe jeg kjenner meg igjen i. Men hvordan er det mulig? Hvor kommer denne antagelsen fra? Kruse har et ganske klart standpunkt til våre eventuelle antagelser om at kunst kan forstås: ”Svaret på spørsmålet om kunst kan forstås, er et umiddelbart nei.” (Kruse 2011: 13). Både aktører og tilskuere mener eller tolker noe om den teaterhendelen de er del i. Hvor ligger mulighetene for en reell meningsutveksling mellom disse partene? Skal vi rydde muligheten for å forstå en teaterforestilling av veien? Det kan vi ikke på noen måte gjøre. Vi vil vel som tilskuere oppleve å forstå deler av en helhet? Teaterhendelsen utgjør slik forstått et nett av forståelser som er usynlige eller i samspill. Kruse tillegger at

det beror også på hva som legges i det å forstå (...) Forståelse er i denne sammenheng et spørsmål om hvordan man kan danne seg en egen forestilling om et kunstverk, (...) Både kunstner og mottager gir kunstverket en mening, som fenomen og som ting i seg selv, basert på hvordan de hver for seg opplever det. / En mening om noe, eller en tolkning av noe, er alltid knyttet til den som mener – kunst som materiale har ingen mening i seg selv. (Kruse 2011: 13)

Her problematiserer Kruse – på samme måte som man gjør innen semiotikken – det at noe kan ha et meningsinnhold i seg selv uten at det møter omverdenen eller persiperes av et subjekt. Vi må vel saktens kunne tenke oss at Ibsens verker har en mening i seg selv der de står i bokhylla, men det vil være problematisk å få tilgang til en slik objektiv mening som i så fall skulle ligge i verket, i og med det faktum at når en gruppe mennesker tar Ibsen ut av bokhylla og leser ham sammen, så vil alle i gruppen danne seg et eget bilde av verket, ut i fra hvem de er. Dette illustrerer hvordan innholdet i en teaterforestilling (og i andre kunstneriske

---

<sup>20</sup> Frode Svartdal skriver i Store Norske Leksikon: ”Kognitiv dissonans, en ubehagelig tilstand som antas å oppstå som følge av kognitiv konflikt. Den amerikanske sosialpsykologen Leon Festinger hevdet at i de tilfeller der tanker/kunnskap, innstillinger eller handlinger ikke stemmer overens, vil det oppstå en konflikt som resulterer i ubehagelig aktivering, en dissonanstilstand.”

verk) er intersubjektivt, i den forstand at tilskuernes ulike språklige og referensielle forutsetninger spiller inn og skaper en subjektiv opplevelse og/eller forståelse. Lehmann skriver at Derrida ser det som umulig å tenke seg et fullstendig tilgjengelig innhold:

For Derrida er forestillingen om ”et rent indhold” at betrakte som en filosofisk fiktion. Måske kræver synliggørelsen af formens modstand mod en ligefrem afkodning i en logisk-filosofisk diskurs en tænker som Derrida. Problemet forekommer imidlertid umiddelbart indlysende, når man har at gøre med *æstetiske* tekster, der jo netop virker ved deres form fremfor ved deres indhold og derfor unægteligt potenserer vanskelighederne for den ligefremme afkodning. (Lehmann 1996: 252)

Ubehag kan være en konsekvens av at vi opplever begrensede muligheter for rasjonalisering i teatret; at vi ikke forstår hva slags historie som blir fortalt eller på hvilket ”språk”. Dette kan også lede til misforståelser. Menneskets behov for å rasjonalisere kan komme av en lengre språklig tradisjon, nemlig *metafysikk*<sup>21</sup>, hvis mekanismer Derrida forsøker å dekonstruere:

Derridas erklærede projekt er ”at gøre enigmatisk” eller med Niels Egebaks rammende formulering ”at afforstå”, hvad der tilsynelatende lader sig forstå uden videre. Hvad vi nemlig umiddelbart (tror, at vi) forstår, forstår vi ifølge Derrida udelukkende, fordi vi på forhånd og uden at sætte spørgsmåltegn ved den har accepteret *metafysikken* som forståelsesramme. (Lehmann 1996: 34)

Jeg ønsker ikke å fokusere på dette rasjonaliseringsbehovet som medfødt eller instinktivt, men vil heller se det som kulturelt betinget. Dette reflekterer mitt syn på hvordan vekst og endring i publikum dreier seg om kulturspråklig konsensus.

Absurditeter i teatret kan oppleves som meningsløse og fornuftsstridige. Paulin påpeker hvordan våre teatertradisjoner bygger på at vi kommuniserer forståelse, og han er kritisk til hvor dominerende forståelse i seg selv er i teatret. Han sier at teatret som utdannings- og opplysningsinstitusjon har tradisjoner for å produsere identifikasjon og gjenkjennelse. Hvis teatret da bryter med disse tradisjonene, og tilskueren ikke kjenner seg

---

<sup>21</sup> **metafysikk** m1 (fra mlat, av gr egentlig betegnelse for det verket av Aristoteles som følger etter skriftene hans om fysikk)

1 læren om verden i vid forstand og de egentlige årsakene til alt som er

2 læren om det som er utenfor den fysiske verden og erfaringene

3 livsfjern spekulasjon

(Bokmålsordboka)



igjen, kan ubehag forekomme. Også Amundsen forstår ubehaget i relasjon til brudd med forventning og modernismens stadige søken etter brudd med kunstneriske regler. Han nevner *Hamlet* på Teatret Vårt i Molde hvor folk ble rasende over hvordan forestillingen brøt med deres forventninger til Shakespeare. Amundsen sier også at disse sceniske overgangene og bruddene er forholdsvis aksepterte i Norge i dag, men tillegger at ubehag som begrep er meningsfylt for å beskrive noen av disse prosessene. Han mener at harmen, som eventuelle brudd kan forårsake, oftere dreier seg om at publikum ikke er kjent med teatret som levende kunstform i dag.

Det er ikke til å stikke under en stol at teater til mange tider har vært bygget på en hierarkisk og vertikal meningsbærende forståelse. "Theatre critics and literary scholars asserted that the meanings drawn from the text would be expressed through theatrical means in the performance and thus conveyed to the audience." (Fischer-Lichte 2008: 138) Ikke bare har dette vært en tradisjon, men kanskje det også har utviklet seg til å bli det fordi mennesket finner behag i å få overlevert tydelig og forståelig kunnskap? Paulin forklarer hvordan han stiller seg kritisk til denne ovenfra-og-ned-dramaturgien, og opplever at den forhindrer en kontinuerlig fortolkende prosess, fra første prøvedag og til etter siste tilskuer forlater salen på siste forestilling. Paulin problematiserer også det at noen forstår og noen andre føler seg dumme fordi de ikke forstår. Teigen påpeker at alle tilskuere til en viss grad har behov for å få bekreftet at de visste noe på forhånd. Hun sier også at det uforståelige kan være forbeholdt en elite, som dermed ikke nødvendigvis fordømmer det uttrykket som blir presentert på scenen. Likevel skiller hun mellom det å arbeide med underholdning og det å arbeide med kunst. En av grunnholdningene hennes her er at kunsten alltid må overraske, den kan ikke innfri alle forventninger, men noen må innfris for at publikum skal ta imot.

Noen forventninger kunne som nevnt bli innfridd i *Den stygge andungen*, i alle fall bar den med seg en rekke referanser. For meg fremsto den nakne kongen, med septer og røde sokker, som en referanse til et annet av H. C. Andersens verk, nemlig "Keiserens nye klær". Denne kongen gikk i front av den diagonalt marsjerende prosesjonen, hvor også en Jesus-skikkelse og en slags professortype var gjenkjennelig. Det disse sammen utgjorde var derimot vanskeligere å få tak på. Kanskje de var et bilde på hierarkisk rangordning (av hegemoniske skikkelser). De virket som en slags disippelflokk som ukritisk fulgte kongen med den øverste og største makten. Jesus-skikkelsen flakket rundt om, bærende på en slags tung og diger rull over nakken og skuldrene, og finner ikke helt sin plass.

Menneskene på scenen fremsto noen ganger som figurer med masker eller heldrakter; noen ganger gjenkjennelige, andre ganger mer fremmede. En gruppe jegere, hvorav den ene

sang Welhavens romantiske ”En villand svømmer stille”, fremsto som gjenkjennelige, om enn parodisk fremstilte. Det mest fremmede og uforståelige ved *Den stygge andungen* var den dramaturgiske strukturen, måten å fortelle på, som besto av tilsynelatende vilkårlige bilder som fulgte og brøt med hverandre. Dessuten var skuespillernes spillestil tidvis så forkrøplet i kroppen og naivistisk i stemmebruk, at jeg husker jeg tenkte at jeg aldri tidligere hadde sett noen oppføre seg på det viset.

Scenen hvor skuespillerne utstyrte seg selv med hvite bånd med røde kors, bar også referanser til virkeligheten. De minnet om hjelpearbeidere fra Røde Kors. De spurte nærmest publikum direkte – likevel med en viss distanse i spillestilen – hvor katastrofen hadde funnet sted og om det fantes noen ofre. Deretter startet de letingen etter midler som kunne bøte med det som hadde skjedd. Et eller annet hadde i hvert fall skjedd, men de klarte ikke lokalisert problemene. Deres leting ble et virrvarr av løyper gjennom rommet, og til tider ble distraheret de seg selv med vill dansing eller kyssing. Utgangspunktet virket kjent, men etter hvert utviklet oppførselen seg i retning av noe helt annet enn jeg ville forventet fra hjelpearbeidere i det virkelige liv. Jeg opplevde at *Den stygge andungen* hadde mange referansepunkter som bar med seg store assosiasjonsmuligheter. Likevel tok det sin tid å få en følelse av hva dette skulle tjene til.

Om vi mennesker møter et ukjent kulturelt språk kan vi ganske umiddelbart skjelne hvilken form dette ukjente kulturelle språket tar. For eksempel kan det være snakk om en muslim i bønn. Vi ser akkurat hva han eller hun gjør; vedkommende setter seg ned på kne og bøyer seg framover slik at pannen treffer underlaget. Vi ser dette, men det vi ikke forstår er hvorfor vedkommende gjør dette. Vi søker altså årsaken eller den kausale sammenhengen. Vi er betydningssøkende vesen. En katt vil jakte et garnnøste som blir kastet inn i et rom uten å forundre seg over hvor garnnøstet kom fra. Vi mennesker vil derimot først undersøke hvorfor garnnøstet kom fra den kanten. I teatret kan mange garnnøster bli kastet inn i rommet uten at vi kan gå hen og se hvor de kom fra. Det kan være at vi opplever at årsakene og motivene bak en teaterforestilling er utilgjengelig for oss. Innholdet, eller det teaterforestillingen handler om, fremstår derfor som uklart eller helt utilgjengelig. Kruse beskriver vår søken etter kausale sammenhenger på følgende måte:

Vi har blitt vant til en tidsopplevelse som er rasjonell, i den forstand at vi ofte ”korter ned” på opplevelsen av et hendelsesforløp og retter oppmerksomheten, og derved opplevelsen, ensidig mot det begrepet som sammenfatter forløpet til én handling. For eksempel, når et menneske

reiser seg fra liggende stilling, sammenfatter vi handlingen innen begrepet å reise seg. Vi tenker kanskje ”Jaha, nå reiser han seg! Hvorfor? Hva skal han nå? Hvorfor lå han?”. Vi plasserer altså handlingen inn i et dramaturgisk tidsperspektiv som vi kjenner, selv om handlingen som prosess er en kompleks sammensetning av utallige mindre hendelser som vi normalt ikke enser. Det handler som regel mer om *at* et menneske reiser seg, enn *hvordan* det reiser seg. (Kruse 2011: 86)

Spørsmålet er vi som tilskuere mer opptatte av innholdet (at mennesket reiser seg og hvorfor), enn av formen (hvordan mennesket reiser seg). Kanskje vi burde startet med sistnevnte, for å klare å komme til noen erkjennelse om hvorfor? Det kan være at teatrets form kan si oss noe mer om hvorfor mennesket reiser seg.

Som tilskuere inntar vi altså en subjektivt fortolkende posisjon. Ubehaget kan oppstå ved en forventning om at det vår tolkning fører frem til er intensjonen som lå i verket fra før av. Dette er ikke nødvendigvis en fruktbar holdning i dagens pluralistiske praksis, også når det kommer til billedkunst og performance art. Teaterforestillingen som blir presentert for oss består av en gruppe menneskers subjektive opplevelser og representasjoner av virkeligheten, og i tillegg til dette har alle tilskuerne i salen sine egne subjektive fortolkninger av teaterforestillingen.

Mange ønsker å være fortrolige med det de får presentert, og opplever det som problematisk hvis det ikke er tilfelle. Det er en fortrolighet som brytes, eller så var mangelen på fortrolighet der fra starten av (Merleau-Ponty 1994: 83). Når komposisjonen kommuniserer mange ulike tanker og bilder samtidig blir det mye å følge med på. Vi kan ikke regne med å få med oss alt. Mangelen på mulighet til å rasjonalisere alle disse små parallelle delene av en teaterforestilling kan utløse ubehag, men vi må også tenke oss at enkelte tilskuere kan trigges av denne typen puslespill som aldri blir helt ferdig. Likevel er vi mennesker vanedyr, stort sett. Det vi kjenner kontrasterer det som er uvant:

Det er som tidligere nævnt kroppen, der ”forstår”, under erhvervelsen af en vane. Denne formulering ville være meningsløs, hvis det at forstå betyder at indordne noget sansemæssigt givet under en idé, og hvis kroppen er en genstand. Men netop vanefænomenet tilskynder os til at ændre vort begreb om ”det at forstå” og vort begreb om kroppen. At forstå vil sige at opleve overensstemmelse mellem det, vi ser, og det, der er givet, mellem intentionen og udførelsen – og kroppen er vor forankring i verden. (Merleau-Ponty 1994: 100)

Kanskje nettopp på grunn av kroppens vaner er det kortere vei til et kroppslig ubehag som ikke nødvendigvis følges av et sett med verbale forklaringer. Det kan hende at vi vil forsøke å legge lokk på det som forstyrrer oss.

### 3.2.1 Unngåelse eller avvisning

Som tilskuere ønsker vi mennesker altså å fornuftsbasere vår persepsjon av et teatralt verk. Ofte har vi behov for å plassere inntrykkene vi får i vår egen referensielle sammenheng. Hva skjer om dette ikke er mulig? Hva skjer hvis det jeg ser på scenen ikke er ”lige så ubetvivelig som min egen tanke” og heller ikke så ”umiddelbart bekendt”? (Merleau-Ponty 1994: 1) Kan tilskueren avvise muligheten for å forstå på grunn av ubehaget, eller kan ubehaget til og med fortrenkes?

Vi kan oppleve at det sceniske uttrykket er fremmed for oss og at det ikke møter noen av våre egne referansepunkter. Det uforståelige og ukjente kan oppleves som introvert, internt og utilgjengelig. Det uvante og uventede slår imot oss, og er slitsomt på den måten at vi ikke orker mer eller ikke vil beskjeftige oss med det. Resultatet kan være at vi støter det fra oss. Kanskje vil tilskueren helst reise seg og forlate salen?

Folk sier for eksempel at de ikke liker samtidskunst fordi de ikke forstår den, i betydningen *ikke får noen opplevelse* av den. Det å forstå noe er også knyttet til en intellektuell erkjennelse av noe som umiddelbart virker komplekst, en forklaring. Derved er det skapt en myte om at det kreves en intellektuell anstrengelse og tilegning av kunnskap for å forstå kunst, og at de begrepene som brukes til å ”forklare” kunst, er vanskelige å tilegne seg. For mange kan derfor begrepet representere en uoverkommelig barriere i tilnærmingen til kunst i det hele tatt. (Kruse 2011:15)

Misforståelser kan føre til problemer med assimilasjon<sup>22</sup> og konsepsjon<sup>23</sup> (Kruse 2011: 28). Vi har hørt uttrykket ”å gå fra konseptene”, som kan bety det å miste fatningen. Dette ligger tett opp til forståelsen av hva ubehag i teatret er.

Menneskets behov for å rasjonalisere kan henge sammen med behovet for å ordne omgivelsene etter visse regler: ”Orden er en slags gjentakelsestvang som en gang for alle gjør det klart når, hvor og hvordan noe skal gjøres, slik at man i hvert enkelt tilfelle kan spare seg

---

<sup>22</sup> ”I kulturpsykologi betyr assimilasjon at en minoritetsgruppe tilpasser seg ved å nedtone egne særtrekk og tilegne seg majoritetens språk og kultur.” (Store Norske Leksikon)

<sup>23</sup> ”Konsepsjon, befruktning, unnfangelse; begrep, idé, jfr. **konsept**.” ”Konsept, begrep, idé, utkast; kladd; «gå fra konseptene», miste fatningen.” (Store Norske Leksikon)

for tvil og vakling.” (Freud 2009: 38) Ikke bare er det våre egne allerede tenkte tanker som kan skape forventninger, men sosiale konvensjoner påvirker også persepsjonsprosessen vår. Som tilskuere kan vi ha en idé om at alle i salen forstår og legger merke til det samme. Hvordan håndterer vi det når samtalen med sidemannen etter forestilling viser noe helt annet? Menneskets ønske om å skape orden og enighet kan komme på kant med opplevelsen av at en teaterforestilling genererer mange ulike tolkningsmåter hos de enkelte tilskuerne. Denne uoversiktligheten kan fremkalle et behov for å skape orden, som ”muliggjør for mennesket den beste utnyttelse av tid og rom, samtidig som de psykiske krefter spares”. (Freud 2009: 38)

Når tilskueren opplever at persepsjonen av teaterhendelsen ikke foregår så effektivt og smertefritt som tilskueren selv skulle ønske, kan det resultere i en ren avvisning: ’Det er verket, og ikke meg, det er noe galt med.’ Tilskueren kan bli overbevist om at noe er feil, og vil forsøke å peke på denne feilen. Dette blir altså sykeliggjøring på en annen måte, ikke slik Artaud bruker pesten som bilde på at tilskueren blir syk. Her er det i stedet selve verket som er sykt. Hvis misforståelse altså kan føre til mangelen på fortrolighet med verket, kan det dermed også føre til en avvisning av dets gyldighet fra tilskuerens side. Vi kan ha lettere for å se på teaterforestillingen som ”ren galskap” enn å forsøke å tøye hjernen for å finne ut hvorfor det var vanskelig å forstå det sceniske uttrykket.

I denne forbindelsen er det interessant å se på hvordan Lehmann stiller opp ”ren dumskap”, eller nærmere bestemt utsagnet ”Kurt er dum i låget!”, til dekonstruksjon. Hva innebærer en slik uttalelse? Den representerer en ren form for logosentrisme – den vestlige filosofien som plasserer fornuften i sentrum av all tenkning – som Derrida kritiserer. For “diskussionen om, hvordan Kurt er dum i låget, er blot uddifferentieringer af den egentlige sandhed. Vi kan ikke på en gang sige, at Kurt er dum i låget, og at han er en smart fyr.” (Lehmann 1992: 20) Et logosentrisk perspektiv vanskeliggjør det å insistere på at to motstridende utsagn begge er sanne. Derrida oppfatter dermed logosentrismen som ”en fiktiv konstruksjon, hvis egentlige funktion er at installere magt”, og som ”en undertrykkelsesmekanisme.” (Lehmann 1992: 21) Lehmann forklarer at med *différance* mener Derrida at han

i modsætning til identitetssøkende metafysikere søger at tænke forskellen som logisk primær i forhold til identiteten. For en forskelstænker bliver identitet først til på baggrund af forskellen. For en sådan tenkning er Kurt altså ikke ’dum i låget’, før han er så meget andet. (...) ikke nogen egentlig eller essentiel identitet; han har mange. (Lehmann 1992: 21)

Slik kan man også forstå den sceniske forestillingen i det at komposisjonen har flere dramaturgiske effekter og virkninger. Det vil være utenkelig å se publikum som én enhetlig masse som tenker og forstår likt. Publikum må differensieres på samme måte som Kurt. Kurt er ikke dum bare fordi det er noe han ikke forstår eller at han har en dårlig egenskap.

Det samme gjelder publikums syn på teaterforestillingen: Tilskueren kan avvise det den opplever som galskap. Om ett aspekt ved teaterforestillingen oppleves som meningsløs, kan tilskueren avskrive helheten også.

Det gir på et vis trygghet å oppleve verden innenfor de rammene som man selv har definert som normale. Om noe er variert, skjer variasjonen likevel slik som det forventes; tilfeldigheter opptrer tross alt her i livet uten at de overrasker. Vi liker forandring – den ”fryder”, den er som ”krydder i vår tilværelse”. / Men det finnes en grense. Overskrides denne grensen, blir man *overrasket*, reagerer med sjokk, sinne, latter, sorg, glede, interesse eller andre former for sinnsbevegelse. Eller man konstaterer uten videre at det er galskap – dette vil man ha seg frabedt, det går ikke an! Når forventningen ikke innfris, opp til et visst punkt, godtas heller ikke opplevelsen. (Kruse 2011: 128)

Artaud bruker sykdommer for å skildre prosessene i teatret, fordi ”teatrets spill, liksom pesten, er et vanvidd, og at det er smittsomt. (...) For hvis teatret er som pesten, så er det ikke bare fordi det påvirker store menneskemasser og ryster dem på samme måte. Både i teatret og i pesten finnes det noe som på samme tid både er en seier og en hevn. (...) Pesten griper tak i bilder som sover, en latent uro, og tvinger dem plutselig ut i ekstreme gester; teatret griper også tak i gester og driver dem til det ytterste” (Artaud 2000: 27). Her går Artaud eksplisitt inn i beskrivelsen av formmessige inntrykk teaterforestillingen potensielt kan bringe og som publikum kan ”bli syke av”; det kan ryste dem. Artaud understreker at ”på det stadiet vi befinner oss, har vi mistet enhver kontakt med det virkelige teatret, fordi vi begrenser teatret til det området som vår hverdagstanke kan fatte, til det området som er kjent eller ukjent for vår bevissthet, - og hvis vi gjennom teatret henvender oss til det underbevisste, så er det som regel bare for å få del i det som det underbevisste har samlet opp (eller gjemt unna) av alminnelig og dagligdags erfaring.” (Artaud 2000: 43) Han mener altså at teatret i for stor grad er en representasjon av virkeligheten, og at vi forventer å finne igjen det vi allerede kjenner i teatret.

### 3.2.2 Ubevisst eller underbevisst

Problemene som oppstår når man ikke kan rasjonalisere som tilskuer kan innebære en fortrenkning av mulighetene et teatralt verk gir. Jeg vil nå henlede oppmerksomheten til det mer usynlige ubehaget. Jeg vil starte med å diskutere noen vitenskapelige problemer.

Alle informantene jeg har snakket med stiller seg bak en forståelse av tilskuerens mer innvendige<sup>24</sup> aktivitet som medskapende. Heller enn å tenke at dette er en mulighet, er dette samspillet noe man må gå ut fra at kommer til å skje. Om tilskueren konkluderer med at det den har opplevd var uforståelig eller meningsløst så er det også en holdning som kan ha medskapende virkning.

Fischer-Lichte beskriver i stor grad reaksjoner på og aksjoner i en performativ hendelse, hvorav noen er (teater)historie og ble forsøkt temmet eller usynliggjort: "Visible and audible – i.e. potentially distracting – audience reactions were to be channeled into "interior" responses that would be sensed intuitively by others but remained without outward expression." (Fischer-Lichte 2008: 39) Hun omtaler også noen persepsjonsprosesser som "internal processes", altså de usynlige og til dels også ubevisste prosessene hos det persiperende subjektet, men er skeptisk til hvorvidt man kan diskutere disse fordi "these subconscious perceptions remain meaningless for the perceiving subject and cannot be taken into consideration here because nobody can claim any knowledge of them" (Fischer-Lichte 2008: 141). Jeg mener at vi må kunne diskutere dette likevel, selv om det kan være vanskelig å finne ubehaget *som* empiri, og jeg tror det er for avgjørende for samtidige og fremtidige teatrale prosesser til at vi kan la det ligge. Jeg tror vi må passe oss for å lage et stort gap mellom synlige aksjoner i teaterrommet og mer usynlig aktivitet i underbevisstheten. Mellom disse er det et spekter av måter å forholde seg på som tilskuer. Frigjøring av tilskueren, slik Rancière uttrykker det, kan også innebære medskapende deltagelse uten at tilskueren synliggjør dette, bryter inn i eller blir en del av forestillingen.

I overgangen til 1800-tallet ble ikke bare opera som scenisk form endret, fra å være en møteplass for alle sosiale klasser til å bli forbeholdt en overklasse som kunne sømme seg<sup>25</sup>, men all uforutsigbar reaksjon i teatret ble forsøkt fjernet. Fischer-Lichte fremhever teatrets umiddelbarhet og hvordan

---

<sup>24</sup> Jeg bruker ordet 'innvendig' som benevnelse på det Fischer-Lichte kaller "internal processes".

<sup>25</sup> (Storey 2003: 37-38)

performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. / By the end of the eighteenth century, this uncertainty was seen as theatre's inherent flaw, a nuisance which had to be eliminated at all cost. (Fischer-Lichte 2008: 38).

Ordensforstyrrelser ble altså viktig å unngå. Dette kan ha gjort at teatret "la under seg" en hel verden av ikke-språklig, undertrykt, ubevisst og underbevisst persepsjon og resepsjon. Århundret etter begynte man også å bruke elektrisk lys i teatersalongene, og etter hvert gjorde dette at salene ble mørklagt. Det er tydelig at fokuset skulle ligge på selve scenerommet, og slik er det også i dag. Ville ubehaget vært mer synlig for oss i dag, hvis disse kodeksendringene ikke hadde blitt igangsatt? Det er vel verdt å ta et dypdykk inn i hvordan dette forholder seg. I dag opplever jeg selv som tilskuer at vi som sitter i salen har fulgt oppfordringene fra 1700- og 1800-tallet: en tradisjonell teatral kontrakt innebærer at vi ikke viser åpenlyst med kroppsspråk, tale eller lyder hvordan vi opplever en teaterforestilling, med unntak av at vi klapper iherdig etterpå (og da har jeg innimellom hørt et og annet "Bravo!"). Hvor blir det av alle reaksjonene hen? Er det mange av dem som forblir usagte, men som vi bør sette søkelys på likevel?

Først med 1900-tallets modernistiske retninger forsøker man å "gjenfinne disse reaksjonene" eller sette søkelys på publikums rolle, først gjennom å styre/lede dem. På 60-tallet kom et større fokus på frigjøring:

"The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. (...) Given this shift, it needs to be investigated how actors and spectators influence each other in performance; what the underlying conditions of this interaction might be; what factors determine the feedback loop's course and outcome; and whether this process is primarily social rather than aesthetic in nature. (...) The process of negotiation varies, at times significantly, in each individual performance of a given production, making it impossible to draw even approximating conclusions from them." (Fischer-Lichte 2008: 39-40)

Det interessante her er hvordan Fischer-Lichte setter fokus på prosesser som vanskelig lar seg manifestere i vitenskapelige beviser samtidig som hun er skeptisk til å undersøke slike.

Ideen om det bevisste og underbevisste tilskrives psykiateren og filosofen Pierre Janet, som avgrenset bevisstheten, og påpekte at noe er innenfor og noe utenfor denne. Freud gjorde bruk av underbevisstheten videre i sine arbeider med menneskets psyke. Freuds



undersøkelser i *Das Unheimliche* (1919)<sup>26</sup> peker på hvordan kunstneriske uttrykk kan røre ved noe som allerede ligger i vår underbevissthet. Ubegag i teatret kan også operere i det underbevisste. Vi kan like gjerne se for oss at ubegag i selve teaterformen nettopp *ikke rører ved* noe verken bevisst eller underbevisst, men at det ubegag som produseres i teaterrommet derimot blir fortrengt til underbevisstheten i stedet for å bli behandlet av bevisstheten.

Merleau-Ponty benytter seg av psykoanalysen og dens forståelse av fortrenningsprosessen. Han beskriver hvordan mennesket kan møte forhindringer i livet, som vi ikke er i stand til verken å løse eller forsake, og hvordan disse blir vedheng vi ikke kan gjøre oss av med:

Thi den fortrængning, som psykoanalysen taler om, består i, at subjektet slår ind på en bestemt vej – kærlighed, karriere, arbejde – at han på denne vej møder en forhindring, og at han – da han hverken har kræfter til at overvinde forhindringen eller give afkald på forehavendet – bliver blokeret i dette forsøg og i det uendelige sætter sine kræfter ind på at forny det i ånden. (Merleau-Ponty 1994: 21-22)

Fortrengingen kan skje når det vi ser på scenen kolliderer med vår allerede tilegnede kunnskap om verden, og ”når jeg gjennom længere tid holder fast ved en af de øjeblikkelige verdener, jeg har gemmenrejist og gjort til hele mit livs form” (Merleau-Ponty 1994: 23), blir det vanskelig å håndtere at to verdener kolliderer:

For så vidt som jeg bebor en ”fysisk verden”, hvor konstante ”stimuli” og typiske situationer mødes igen og igen – og ikke kun den historiske verden, hvori situationerne aldrig ligner hinanden – frembærer mit liv rytmer, der ikke har deres *grund* i, hvad jeg har valgt at være, men deres *betingelse* i det daglige miljø, der omgiver mig. (Merleau-Ponty 1994: 23)

Her skildrer Merleau-Ponty vår vanedannende væren i den verden vi kjenner, noe som danner et grunnlag for å kunne påstå at de forhindringene han tidligere snakket om er kollisjoner, som på et eller annet vis forstyrrer vår normative opplevelse av verden.

Freud tematiserer et ubegag som er en følge av menneskets undertrykte destruktive drifter. Han mener at det er selve sivilisasjonens natur som krever denne undertrykkelsen. Om vi på samme måte skal si at ubegag i teatret er en følge av en undertrykt drift, handler

---

<sup>26</sup> Til dansk ved Hans Christian Fink: *Det uhyggelige* (1998).

den da mer om undertrykt ikke-rasjonalitet? En slik ikke-rasjonalitet kan også oppleves som irrasjonalitet eller destruktivitet, at samfunnet er skadelidende under denne. Artaud mente at

Et virkelig teaterstykke snur opp ned på våre slumrende sanser, frigjør den undertrykte bevissthet, provoserer til et mulig opprør, som for øvrig bare har sin fulle verdi om det forblir på det potensielle plan og påtvinger de samlede menneskemassene en heroisk og vanskelig holdning. (Artaud 2000: 28)

Artaud etterlyser noe som i høy grad ligner på ubehaget jeg tar for meg. Han ønsker på en måte at teatret skal vekke ubehag, og at vi skal dvele ved det som skapte ubehaget. Det kan være en ”grusom” opplevelse, men denne er nødvendig. Han har stor tiltro til at teatret kan igangsette en slik prosess. Han foreslår hvordan teatret kan nå inn til og synliggjøre det underbevisste. Artauds ord er i slekt med ubehaget Freud diskuterer; en undertrykket destruktiv drift som må fram i lyset. Ubegagat slik jeg forstår det i denne oppgaven, er ikke destruktivt selv om det kan oppleves som alvorlig, eller til og med farlig. Jeg vil forsøke å se ubegagat som produktivt i mer fruktbar forstand. Artaud kan også tolkes i en slik optimistisk retning.

## 4 Hvor i teatret er ubehaget?

Selv om kausalitet kan være problematisk å sette fingeren på i de teatrale rom, ønsker jeg å søke noen mulige kilder til ubehaget. Slike kilder – teaterforestillinger jeg hadde sett og diskutert med andre tilskuere – dannet opprinnelig idéen til denne oppgavens tema, og jeg gjorde meg derfor tidlig noen tanker om det.

Ubehaget som reaksjon må være knyttet til noen formspråk som potensielt setter denne reaksjonen i gang. Kan man virkelig finne mer ubehag enkelte steder enn andre? Som vi skal se er det ikke nødvendigvis helt spesielle teatrale komposisjoner som forårsaker dette, men rett og slett de fremmede og ukjente formene. Hva som oppleves som fremmed og ukjent kommer helt an på hvem du spør. Det er som det å reise ut i verden og møte en ny kultur hvor vi legger merke til, ikke bare talespråk, men kanskje særlig kroppsspråk og kulturelle språk. Dette møtet mellom ulike kulturelle ståsted krever fremst av alt forståelse og ydmykhet for ”den andre”. Dette gjelder også i teatret.

I det følgende skal jeg utdype dramaturgi som perspektiv, og se på noen modeller og eksempler som kan være potensielle kilder til ubehag.

### 4.1 Dramaturgi som perspektiv

#### 4.1.1 Hva er dramaturgi?

Før vi går videre vil jeg ta en nærmere titt på begrepet *dramaturgi*, for å nå mulighetene for en slags teatervitenskapelig resepsjonsteori i ubehagets øyemed. I og med at jeg fokuserer på formale aspekter i teatret, er dramaturgi en god innfallsvinkel. Dessuten omfatter dramaturgi nettopp hvilke effekter, virkninger og funksjoner teaterforestillingen har på publikum.

Dramaturgi kan i ytterste konsekvens innbefatte et perspektiv på alle formale komponenter.

Da jeg snakket med Amundsen sa han at vi kan se dramaturgi som et teatrets ord for estetikk.

Altså kan dramaturgi dreie seg om det sanselige i teatret. Dette ligger i oppgavens grunnvoller. Jeg ser det som nødvendig å diskutere begrepet dramaturgi fordi jeg mistenker at det forstås og brukes på ulike måter. Jeg tror vi vil få veldig ulike svar avhengig av hvem vi spør eller hvilken sammenheng vi bruker dramaturgi i. Forskjellen er tydeligst mellom klassisk, tradisjonell aristotelisk dramaturgi og et videre og mer pluralistisk perspektiv.

Forståelsen av ordet dramaturgi er til dels så vidt favnende at det i ytterste konsekvens angår all scenisk aktivitet før, under og etter teaterhendelsen. Dette ser vi også hos dramaturgi-

studiet i Århus. Amundsen påpeker at begrepet ikke er så lett anvendelig som det kanskje var før, nettopp fordi det er blitt så altomfattende.

Vi kan på mange måter konstatere at dramaturgisk tradisjon, sammen med teatrets helhetlige tradisjon, historisk sett har befunnet seg ved en korsvei i nyere tid. Dramaturgi har gått fra å dreie seg mest om dramaets struktur og en nokså foredlet dramatisk (eller aristotelisk) dramaturgi – slik Szatkowski benevner den (Szatkowski 1989: 41-53), til å angå et komplekst mangfold av ulike dramaturgiske former, slik Hans-Thies Lehmann utdyper med sitt postdramatiske fokus. Spørsmålet enkelte stiller seg er om det i det hele tatt er mulig å snakke om dramaturgiske modeller som gjelder for flere teaterforestillinger. Men vi ser nok fortsatt en tendens til rendyrking av dramaturgiske former.

Kruse representerer en kunstners perspektiv, og hans bruk av begrepene komposisjon og dramaturgi danner et grunnlag for min forståelse av dem i denne masteroppgaven.

Begrepet dramaturgi kan generelt tolkes som «læren om virkninger av en komposisjon – hvordan hendelser i tid og rom struktureres og oppleves». (Kruse 2011:18)

Altså er ikke dramaturgien kun teaterforestillingens elementer, men virkningsrommet mellom disse og tilskueren, også selve opplevelsen av dem. Det er også viktig å huske på hvordan noen av teaterforestillingens elementer, og måten de er organisert på, kan variere en smule fra fremvisning til fremvisning. Dette ligger i teatrets natur som kunstform. Et slikt syn er pragmatistisk; alle deltagende subjekter i teaterhendelsen vektlegges i større grad. Slik beskriver Kruse forskjellene på og forholdet mellom komposisjon og dramaturgi:

Dramaturgi som fenomen kan sies å ligge mer innen mottagerens domene, mens komposisjon tilhører kunstnerens domene. (...) i det øyeblikk man snakker om de kompositoriske elementenes dynamiske samspill – det som har å gjøre med energi, spenning, atmosfære og liknende – er man egentlig i gang med å beskrive komposisjonens dramatiske egenskaper, og da er det snakk om dramaturgi. (...) Komposisjon beskriver konstellasjonen av elementene i et verk, mens dramaturgi beskriver virkningen av komposisjonen i tid og rom. (Kruse 2011: 18)

Kruse nyanserer forståelsen noe litt lenger ut i boken:

Når det gjelder dramaturgi, leder det umiddelbart til spørsmålet om det er den kompositoriske strukturen i seg selv som *er* dramaturgien, eller om dramaturgien er en slags synergieffekt<sup>27</sup> som bare oppstår når konstellasjonen av de kompositoriske elementenes interaksjon ”treffer” et punkt, et punkt som det er umulig å vite om på forhånd. (Kruse 2011: 129)

Sammenlagt viser Kruse hvordan dramaturgien muligens favner både komposisjonens utforming og dens virkning.

Dramaturgi omfatter visuelle, fysiske og romlige komponenter. Alle de sceniske elementene spiller inn på den dramaturgiske virkningen. Lys, lyd, musikk, scenografi og kostymer. Jeg vil også si at spillestil er en viktig befatning for dramaturgiske spørsmål. Forskjellen er for eksempel stor mellom den fjerde veggen og Verfremdungseffekten. Dette har å gjøre med skuespillernes tilnærming til de fiksjonslag, de iscenesatte situasjonene og konstellasjonene, som de skal bære fram.

Dramaturgi er et område som på mange måter kombinerer teori og praksis i teatret. Dramaturgi kan være et teoretisk perspektiv på tenkte effekter. Ubehaget kan ses på som en slik tenkt effekt. Dramaturgi har også noe pragmatistisk ved seg, både som arbeidsmetodisk og forestillingsanalytisk blikk, fordi det rører ved funksjoner som teatralt språk, scenisk tekst, regi og instruksjon, uttrykk, stil og form. På mange måter er dramaturgi en viss kjerne i teaterrealisasjon og –konstruksjon, i teaterprosessen, hvis modell eller prinsipper får følger for resten av det som utgjør en teaterforestilling.

På mange arenaer blir dramaturgi forstått som en litterær del av teatrets komponenter. I nyere tid har dramaturgi i større grad blitt brukt i omtale av scenisk komposisjon. Altså er ikke bare hva som skjer i teksten relevant, men også fokus på det som skjer her og nå i teaterhendelsen, og hvordan publikum persiperer det. Jeg ønsker å bruke dramaturgi i en diskurs om det sceniske materialet, og ikke i en diskurs om dramatikk, scenetekst eller annet tekstgrunnlag for en teaterforestilling. Jeg ønsker å se på den sceniske forestillingens oppbygging, i og med at litteraturvitenskapen tilbyr sitt for dramaets dramaturgi. Alle disse elementene – overgangen mellom dramatikk og dramaturgi – ligger i et tverrfaglig grenseland mellom teater- og litteraturvitenskap. Det eventuelle tekstlige utgangspunktets dramaturgi vil, ved en oppsetning, ofte endres i større eller mindre grad. Det er ikke bare en differanse fra oppsetning til oppsetning, men fra kveld til kveld. *Den stygge andungen* hadde for eksempel en helt annen dramaturgisk struktur enn tekstgrunnlaget. Kompaniet hadde

---

<sup>27</sup> Kruses referanse: ”Når den samlede effekten er større enn summen av hvert enkelt elements effekt, når  $2 + 2 = 5$ , kalles det en synergieffekt. Synergi = samvirke.”

erstattet nesten alle ord i originalen med et fysisk språk, og hadde helt andre tekstlige referanser.

Det kan virke som om det er en spredning i forståelser av dramaturgi i dagens teaterpraksis. Dette gjelder spesielt synet på dramaturgens rolle, som blant annet er en allerede tradisjonsrik funksjon på våre institusjonsteatre. I forkant så jeg for meg at informantene kunne være uenige om hva dramaturgi er. De ga uttrykk for ulike syn på arbeidet, men i intervjuene kom det fram en rekke sammenfallende beskrivelser.

Slik Amundsen skildrer har dramaturgi vært en benevnelse for læren om drama. Etter hvert har det blitt brukt i forhold til mange kunstformer og medier, som Teigen også nevner. Det har også favnet betydninger som spenning og spenningsoppbygging; hvordan historien er fortettet og dermed følges med interesse. Amundsen sier at dramaturgi kan brukes som et begrep om det som skaper enhet i teaterforestillingen, og hvordan den henger sammen, selv når den er fragmentert. Han kommer også inn på modelltankegangen; at det har foregått en kraftig utvikling av slike modellforståelser bare de siste tretti årene, og hvordan dette har preget hva vi oppfatter dramaturgi som i dag. Han påpeker at dramaturgen tidligere gjorde det enklere for seg ved å insistere på en aristoteliske formen. I dag må dramaturgen derimot holde blikket på mange teoretiske systemer samtidig.

Teigen sier at dramaturgi er elementer plassert i forhold til hverandre i en meningsbærende sammenheng. Dette kan også innebære at innholdet gir mer eller mindre mening for tilskueren gjennom den formen innholdet formidles med. Hun karakteriserer også dramaturgi som ”en vev av hendelser” (Barba), og at hendelsene både er utstrakt i tid, og utstrakt i alle nivåer på hvert punkt i den tidslinjen.

Hun nevner, på samme måte som Amundsen skisserer, at det har skjedd en del endringer i synet på dramaturgi; fra bruken av Brechts tankegods i det politiske teatret i Norge på 70-tallet og til 90-tallets erklæringer om likestilt dramaturgi. Likevel har dramaturgiatene, ved de store institusjonene i Norge, fortsatt dramatikk og scenetekst som hovedfokus i sitt arbeid.

Paulin betegner på sin side dramaturgi som en strukturell logikk, som måten et material er systematisert på eller som et navigasjonsredskap. Logikken gjør at de som skaper teaterforestillingen kan navigere seg frem til hvilke idéer som er anvendelige. Logikken skaper også sammenheng både for aktører og tilskuere, og skaper et møtepunkt mellom dem. For eksempel vil en western-film bære med seg en logikk som gjør at vi plasserer den innenfor den sjangeren. Paulin skisserer hvordan betrakteren ville blitt forvirret om western-

filmen arbeidet ut fra en helt annen logikk. Teigen og Paulin er ganske samstemte om at dramaturgi dreier seg om struktur. Teigen omtaler også dramaturgi som ”strukturelle mønstre”.

Flere av informantene påpeker også tekstens rolle i dramaturgien. Teksten sto fra Antikken av som en vesentlig og rådende bestanddel i teater som kunstform. Dette har endret seg, særlig mot slutten av forrige århundre. I nyere tid har idéen om en likestilt dramaturgi – hvordan alle teatrets komponenter er like viktige – vært fremtredende, slik Teigen skisserer. I noen tilfeller er også teksten fullstendig underordnet de andre elementene i en teaterforestilling. Paulin påpeker at dramaturger som arbeider med dans har hatt en mye mer aktiv og interessant rolle. I danseforestillingen er ikke teksten en dramaturgisk komponent overhodet, selv om utgangspunktet for forestillingen kan være en tekst.

At andre kunstarter og mediers dramaturgiske praksis i stor grad påvirker teaterpraksis, slik alle disse kulturelle uttrykksformene påvirker hverandre, gjør det enda viktigere å forsøke seg på et overblikk over dramaturgiens utvikling. Det kan være vanskelig å favne alt, nettopp fordi utviklingen er forholdsvis stadig, men med tiden utveksler også kulturuttrykkene dramaturgiske forståelser og tilnærminger. Flere teaterdramaturgier kan ha lånt eller stjålet fra andre kulturuttrykk, og samtidig vil publikum ha et sett av kulturuttrykk som referansepunkter når de sitter i en teatersal. Dette er det mange kunstnere som forholder seg til og benytter seg av, eller avstår fra å bry seg om.

Hvor går veien videre for teatervitenskapen? Utvides vår forståelse av dramaturgiens mangefasetterte natur i takt med utviklingen, eller trenger vi å tilføre og åpne opp for nye forståelser? Gjennom å forholde meg til praksis håper jeg å kunne belyse pluralismen, men også fremheve hvordan scenekunstheltet som helhet forholder seg til dramaturgi som begrep. Kruse skriver om dramaturgisk forståelse at

[d]et er som om en fascinasjon for verkets materielle overflateegenskaper er nok, som om dramaturgiens vesen bare ligger i *hvordan* verkets struktur er komponert, og ikke i *hva* verket bibringer av opplevelse ellers. Uten at en klar intensjon om dramaturgisk form er til stede, vil verket ofte virke kaldt og tomt, til tross for ”glitter og stas” og originale kompositoriske systemer. Er et verk opplevelsesverdig bare fordi det gir uttrykk for en interessant strukturell problemstilling? Eller er det opplevelsesverdig bare fordi det kan betraktes som et analytisk objekt? (Kruse 2011: 132)

Her fremhever han viktigheten av å utvide dramaturgi til å omhandle mer enn struktur og analyse, noe som karakteriserer Kruses pragmatistiske holdning, slik jeg ser det.

I denne oppgaven er det ikke snakk om en modell (slik Szatkowski problematiserer dem) for ubehagelig dramaturgi, eller for ubehag, verken som intendert eller tilfeldig effekt. Jeg tar utgangspunkt i at teater ikke kan eksistere uten dramaturgi, selv om dette ofte stilles spørsmålstegn ved (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 15), men selv om arbeidsmetoden ikke har innbefattet dramaturgi helt konkret så vil vi uansett kunne diskutere det dramaturgiske i resultatet.

Szatkowski skriver at

[d]et dramaturgiske vende skulle betyde at teatervidenskapen kan formulere sine interne forskningsresultater i et eksternt perspektiv for det øvrige humaniora. (...) Vi vil kunne tilbyde en viden om tredimensionale begivenheter, handlinger mellem mennesker. (...) Det dramaturgiske vende betyder, at denne viden er mere anvendelig idag end nogen sinde før. (Szatkowski 1993: 125)

Her insinuerer Szatkowski på mange måter at dramaturgi favner mer enn bare et narrativ, at det gjelder det fysiske og romlige, og også den sosiale begivenheten som teater er. Dramaturgi er slik forstått en rekke samtidige hendelser som påvirker hverandre. Kruse utvider denne forståelsen:

All kunst representerer en *flerdimensjonal dramaturgi*, i den forstand at det alltid vil være flere prosesser, flere dramaturgiske situasjoner, til stede, i det minste på ulike makro- og mikronivåer. Det er i grunnen ikke til å unngå: Har du *noe*, har du også *noe annet*. Og da har du også noe tredje – nemlig *virkingen mellom noe og noe annet*. (...) I en mer moderne flerdimensjonal dramaturgisk sammenheng er intensjonen å bevisstgjøre hva de enkelte kunstuttrykkene representerer som et dramaturgisk element, både alene og i samspill med de andre uttrykkene. Ikke bare er det snakk om musikk og tekst, men også om lys, lyd (...), scenografi, koreografi, dans, kostymer og så videre, *alt* som skjer på *alle* nivåer. En slik holdning innebærer kanskje at det tipper over og blir kaos, at det blir en overflod av informasjon. (Kruse 2011: 132)

Kruse bruker et naturlandskap som eksempel på flerdimensjonal dramaturgi: fuglene kvitrer, skyene beveger seg, vinden i trærne osv. Er det overskyet, eller er det blå himmel og strålende sol? Vi rører her ved det Szatkowski omtaler som en *simultan form* (Szatkowski



1989: 71-83). Som jeg har nevnt tidligere er det flere premisser for at en teaterforestilling prosessuelt skal produsere dramaturgiske effekter og virkninger. Det vil nok være en større mulighet for virkningsproduksjon om tilskuerne ikke bare er fysisk tilstede, men også mentalt og kroppslig nærværende<sup>28</sup>.

Fischer-Lichte har et dominerende semiotisk perspektiv i sin bok om de transformative prosessene, men hennes blikk er også dramaturgisk, slik jeg ser det. Hun klarlegger en rekke premisser for dramaturgiske effekter, som karakteriserer teatrets egenart, og hennes begrep om feedbacksløyfen kan gi dramaturgisk forståelse. Hun ser alle tilstedeværende i en teaterhendelse som deltagere, og legger til grunn at alle disse ikke kan la være å være deltagende med mindre de forlater rommet. Hun konstaterer også at det ikke er mulig for en tilskuer å se en teaterforestilling i helhet på den måten vi kan betrakte det samme maleriet om og om igjen, lese sidene i en bok på nytt, skru av en skjerm eller spole frem på en kassett (Fischer-Lichte 2008: 155).

En klar forskjell jeg vil påpeke er at semiotikk er verksorientert, mens dramaturgi er situasjonsorientert. Teater er en sosial kunstform, på linje med performance art, opera, dans og musikalske begivenheter. Fra tilskuerens perspektiv oppstår og opphører teaterforestillingen, uten at den kan gå tilbake og se det samme en gang til. Dette gir oss gode grunner til å se i en dramaturgisk – i stedet for en semiotisk – retning når det kommer til studiet av nettopp teater som form. Noen semiotiske perspektiver vil likevel være fruktbare i noen sammenhenger og som en mindre del av det dramaturgiske perspektivet.

#### **4.1.2 Å være dramaturg**

Fra 70-tallet og oppover ble dramaturgyrket etablert i Norge. Amundsen sier at dramaturgibegrepet kommer fra Lessings Hamburgische Dramaturgie; kritiske essays om Nasjonaltheatret i Hamburg. Med ham dukket dramaturgen opp i Europa som teaterhusets egen kritiker. Dette forble et tysk fenomen, og i Norge hadde vi såkalte litterære konsulenter helt frem til 70-tallet.

Det at de arbeider som mer praktiske produksjonsdramaturger er kommet i nyere tid. Spørsmålet er også om de norske institusjonsdramaturgene virkelig har fungert som kritikere i eget hus, men vi kan anta at de har inntatt teoretiske perspektiver når det kommer til

---

<sup>28</sup> En helt klar referanse her er meditasjonsretningen *mindfulness* eller *oppmerksomt nærvær*. Norsk forening for oppmerksomt nærvær (NFON) presiserer at ”Oppmerksomt nærvær er en holdning kjennetegnet av en aksepterende oppmerksomhet på det som skjer i øyeblikket. Forskning har vist at denne holdningen har positive følger for personlig velvære og mestringsevne for mennesker i alle aldre”. (<http://nfon.no/> besøkt 13. Mai 2014, kl 16:25)

dramaturgisk effekt. Slik kan de altså skape bevissthet om hvordan teaterforestillingen vil kunne oppfattes og oppleves. Amundsen påpeker hvordan faget har endret karakter, og blitt mer praktisk enn før, men vesentlige deler av virksomheten er knyttet opp til repertoarplanlegging. Han sier også at dramaturgen først og fremst er en fleksibel og forslagsstillende samtalepartner, som leser og diskuterer tekst eller annet produksjonsgrunnlag.

I dagens pluralistiske praksis er det ikke bare yrkestittelen dramaturg som arbeider som dramaturg, slik jeg nevnte tidligere, det gjør også flere andre yrker innenfor scenekunst; regissøren, dramatikeren, scenografen. Forholdet mellom tekst og iscenesettelse opplever Amundsen som svært uforutsigbart i dagens pluralistiske praksis. Det varierer fra kunstner til kunstner, deres ulike kunstneriske utgangspunkt og hvilke tradisjoner de er en del av eller bryter med. Dramaturgens rolle varierer fra gang til gang, også på grunn av en stadig økende autonomi<sup>29</sup> i teatret. En som arbeider med dramaturgi kan også være en kunstner, en regissør eller til og med en skuespiller, men ved de større institusjonene er det mer av et rendyrket yrke som hovedsakelig konsentrerer seg om forestillingenes tekstgrunnlag.

Teigen forklarer hvor forskjellig hennes stillinger som dramaturg har vært, og hvordan det finnes mange ulike kontekstuelle ”regelverk”. En felles nevner i hennes tilnærming til arbeidet er spørsmål rundt hvorfor prosjektet skal gjennomføres. Hun mener likevel at dramaturgens rolle bør være litt mer tilbaketrukket enn resten av arbeidsgruppa, og stille spørsmål heller enn å komme med konkrete forslag på detaljnivå. Likevel presiserer hun at hun her tar utgangspunkt i sin egen holdning til rollen som dramaturg, men at det er mange måter å gjøre det på. For eksempel kan også ulike prosjekter generere ulike metoder, sier hun.

Paulin understreker at hans metode går ut på å se et materiale fra så mange innfallsvinkler som mulig, og bruke andre materialer som perspektiv man ser på hovedmaterialet med. Dette ønsker han for å unngå å legge én tolkning av materialet i den ferdige teaterforestillingen. Han ønsker også å innta en litt annen posisjon enn regissøren vanligvis gjør. Han prøver å skape en struktur eller logikk som gjør at alle i prosessen kan arbeide i det på egen hånd.

#### **4.1.3 Kunstnerens bevissthet om dramaturgiske effekter**

Et av Kruses utgangspunkt, kanskje fordi han selv er praktiker, er hvordan kunstneren kan foreta teoretiske refleksjoner rundt egne kompositoriske valg. Han foreslår en rekke

---

<sup>29</sup> Autonomi betegner her selvreferensialitet i kunsten.

spørsmål kunstneren kanskje kan stille seg selv under arbeidet: «Hvilken form vil formidle min idé på beste måte?» Eller: «Hvordan kan jeg skape mest mulig engasjement og interesse for min kompositoriske problemstilling?» Eller: «Hva kan jeg gjøre for å underbygge min egen kompositoriske intensjon optimalt?» Eller: «Hvilket potensial for opplevelse finnes overhodet i mitt materiale?» Det skulle vært et obligatorisk spørsmål enhver kunstner burde stille seg... (Kruse 2011: ???)

Likevel er det mange ulike måter å forholde seg til komposisjon og dramaturgi på. I mitt eget praktiske arbeid med teater kan jeg noen ganger oppleve at disse holdningene kolliderer til en viss grad. Flere av informantene jeg snakket med uttrykte et ambivalent forhold til dramaturgiske strategier. Michael Evans skriver også at "[d]ramaturgi er et kunnskapsfelt, ikke en metode" (Evans 2006: 10). Paulin ønsker i minst mulig grad å tenke dramaturgiske effekter når han arbeider med en teaterforestilling. Han opplever at om man som kunstner søker å oppnå en spesiell effekt så har man på en måte bestemt hva slags tolkning aktører og tilskuere skal ta utgangspunkt i. Kruse skisserer mulighetene for dramaturgisk bevissthet uten å legge opp til én tolkning. Det handler mer om å legge opp til muligheter for tolkning. Paulin sier også at det er forskjell på å arbeide med en strukturell logikk, og for eksempel å ha *katharsis* som et kunstnerisk mål hvor man sparer informasjon til et overraskende punkt i teaterforestillingen. Sistnevnte opplever han som del av en hierarkisk kommunikasjonsmodell, hvor en slags sannhet eller enstemmig erkjennelse hemmeligholdes og avsløres. Denne har dominert teatertradisjoner i lange tider; idéen om at teksten har én overordnet tolkning, og at først skal regissøren lese og forstå den, deretter skal han få skuespillerne til å forstå det han har forstått, og til slutt skal skuespillerne kommunisere denne forståelsen til publikum. Det kan også være at teaterforestillingen representerer kunnskap som allerede finnes eller at den bare bekrefter det vi allerede vet. Paulin mener at når vi forstår da er prosessen avsluttet.

Den uvitende læreren som er i stand til å hjelpe ignoranten i å gå denne veien kalles uvitende, ikke fordi han ikke vet noe, men fordi han har gitt avkall på sin "viten om uvitenheten" og slik skilt sin mestring fra sin viten. Han lærer ikke bort *sin* viten; han befaler elevene å våge seg ut i skogen av ting og tegn (Rancière 2012: 23).

Dette kan være mulig å adaptere til forståelsen av hvordan en mindre hierarkisk dramaturgi kan stille seg ovenfor tilskueren.

Teigen har også et ambivalent forhold til å teoretisere dramaturgiske effekter som kunstner. Hun påpeker at alle dramaturgiske effekter må kontekstualiseres; at virkningen endrer seg etter tid og rom. Komposisjonen skapes, men innholdet i en teaterforestilling kan tolkes forskjellig utifra hvordan dens form forstås. Teigen ønsker at det hun skaper skal kommunisere med publikum, uten at hun behøver å kopiere et kommunikativt ”regelverk”<sup>30</sup> for hva som fungerer dramaturgisk hver gang en ny teaterforestilling skapes. Hun problematiserer det å benytte semiotikken for å skape slike ”regelverk”, selv om det også er interessant når en semiotisk analyse plukker ting fra hverandre, ser på hvilke deler teaterforestillingen egentlig er satt sammen av og hva disse betyr. Derimot er det vanskelig å fastslå noe *egentlig*. Her stilles vi ovenfor problemet som Paulin skisserer, nemlig at teatertradisjonene forventer av publikum at de skal forstå hva teaterforestillingen *egentlig* handler om.

Teigen tar likevel stilling i forhold til dramaturgisk bevissthet hos skaperen. Hun understreker at alle har sine holdninger til omverdenen, at de avgjør hvordan man leser og hvordan man lager teater. Hun mener at å unngå en diskusjon av dette gir et ubevisst forhold til dramaturgien og til publikum. Dette er også Kruses utgangspunkt. Et viktig poeng er også at det er en vesensforskjell mellom en dramaturgisk taktikk eller strategi<sup>31</sup>, og en dramaturgisk refleksjon<sup>32</sup> eller bevissthet.

Amundsen påpeker hvordan hans arbeid i praksis kan skille seg fra den mer teoretiske vinklingen som mitt fokus på ubehag er. Han mener at ubehag som teoretisk metafor likevel kan dukke opp når han begynner å stille spørsmål rundt hvorfor de skal iscenesette akkurat det de skal iscenesette, eller hvorfor et stykke er så viktig. Han sier at når kunstneren selv reflekterer over, skriver eller uttaler seg om arbeidet starter en verbal prosess. Denne verbale prosessen kan bli til en konkretisering eller et metaperspektiv.

Kruse går enda grundigere inn på sin bruk og forståelse av dramaturgi som begrep, og hvordan ulike fagfelt og kunstnere kan bli bevisste sin rolle i den skapende prosessen.

---

<sup>30</sup> Aristoteles’ poetikk kan være eksempel på et slikt regelverk. Han tok også utgangspunkt i en praksis som allerede lå der, mer spesifikt hos tragediedikterne, i Antikken. (Store Norske Leksikon)

<sup>31</sup> strategi: ”framgangsmåte for å nå et mål” (Bokmålsordboka)

<sup>32</sup> refleksjon: ”ettertanke, overveielse” (Bokmålsordboka)

Mange bøker er skrevet om kunstopplevelsens psykologi, fra ren objektiv persepsjon til ultrasubtil subjektiv opplevelse. Denne bokens omtale av begrepet ”dramaturgi”, sett i sammenheng med den omfattende forskningen som er gjort innen opplevelsespsykologi, og ikke minst sett i sammenheng med alle faglige tekster om feltet som vitenskap og erfaring, er overflatisk og fragmentarisk. Dramaturgi som begrep i denne sammenheng henviser mer til en holdning, en innstilling, som kunstneren, etter min mening, bør innta ovenfor verket sitt i det skapende arbeidet. Det er viktig å stille spørsmål ved de dramaturgiske premissene som ligger under ethvert kunstverk, premisser som det er så altfor lett å overse fordi de underforstått er gitt og derfor tas for gitt. (Kruse 2011: 131)

Paulin stiller seg skeptisk til den type manipulering av parametrenes grad av artikulasjon som Kruse beskriver (Kruse 2011: 57-73). Et problem med nøye konsekvensutredning av dramaturgisk effekt i arbeidsprosessen er at det kan nærme seg forsøk på å manipulere publikums opplevelse, eller i verste fall kan det ligne propaganda. Kruse forsøker å utdype hvilke faktorer som spiller inn på forståelse og misforståelse av kompositoriske intensjoner:

Hvilke kriterier legger vi så til grunn for denne seleksjonen – hva er det som motiverer til å fokusere på et gitt element i en komposisjon? Uttrykket “å fange ens oppmerksomhet” har med dette å gjøre, hvor enkelte elementer i kraft av sin egenart, og den kontrastverdien det utgjør i konstallasjon med andre elementer, tiltrekker seg interesse, umiddelbart, uten at det egentlig er villet. Etter at en slik umiddelbar interessefokusering er etablert, vil vi kunne fokusere på andre elementer etter egen fri vilje, selv om de også uvilkaarlig vil havne i en prioritert orden etter hvor interessevekkende de er. (Kruse 2011: 117)

Han er opptatt av hvordan både sender og mottager påvirkes av alle de språk som konstitueres rundt dem i samfunnet, og mener det derfor er desto viktigere å forholde seg til kommunikative strategier. Han underbygger sitt syn på kunstnerens dramaturgiske bevissthet med følgende:

Øyets vandring kan like gjerne styres av momenter som *ikke* er tilsiktet av kunstneren, avhengig av for eksempel mottagerens subjektive referanse. (...) Generelt sier vi at noe aktivt er mer interessevekkende enn noe passivt, og at det skarpe og kontrastfylte fenger oppmerksomheten mer enn det myke og duse. Slik er disse strukturelle dramaturgiske mytene også underbygd av reklamespråket og massemediene. Gjennom dette oppstår strukturelle klisjeer og estetiske ”ikoner” som det er vanskelige å neglisjere i arbeidet med en

kommunikativ strategi, hvilket kunstneren uvegerlig er konfrontert med. / Men vi kan likevel gripe inn i den forventede konstellasjonen mellom forgrunn og bakgrunn og skape uventede kompositoriske virkninger. (Kruse 2011: 118)

Med dette understreker han at denne bevisstheten er viktig nettopp fordi prosessene foregår i ”mottagerens sinn” som også er medskapende part på forskjellige vis.

## **4.2 Postdramatisk teater og dramaturgiske modeller**

Det er Hans-Thies Lehmann som, blant annet med utgangspunkt i Peter Szondis refleksjoner rundt det moderne drama, først omtaler postdramatiske teaterformer og hvordan de skiller seg fra en tidligere dramatisk form som holdt ”the formation of illusion (...) intended for the imagination and empathy of the spectator to follow and complete” (Lehmann 2006: 22). Slik Amundsen beskriver har teatret fra begynnelsen av det forrige århundret forsøkt å løsrive seg fra litteraturen. Tidligere hvilte teatret i mye større grad på teksten og de konvensjonene for iscenesettelse som fulgte med den. I dag blir teksten i større grad sett på som et utgangspunkt eller ”råmateriale”.

Vi kan fortsatt se en tendens i at dagens praksis alt for avhengig av dramatikk som er skrevet ferdig lenge før teksten tas til scenen. I film som kunstform ville vært mer utenkelig å filmatisere samme tekst om og om igjen. Samtidig må jeg her påpeke at sceneteksten nettopp ikke er hermetisert på samme måte som når man filmatiserer et filmmanus. Filmen kan vises om og om igjen, men teatret fremvises som en oppstandelse og forsvinning i løpet av en dag eller kveld, som regel over en lengre periode. Det hender ofte – det er mer en regel enn et unntak – at samme tekstgrunnlag benyttes igjen i stadig nye iscenesettelser. To teaterforestillinger som er basert på samme tekstgrunnlag eller scenetekst kan være to vidt forskjellige iscenesttelser som ikke en gang ligner hverandre. På denne og mange andre måter kan vi understreke at film og teater har helt ulike relasjonelle forhold mellom sine kunstneriske komponenter. Disse faktorene skaper også differanse i hvordan dramaturgi fungerer som begrep innenfor de ulike kunstformene, også billedkunst og litteratur. Akkurat dette behovet for at teatrets egenart behandles av teatervitenskapen, og det opplever jeg at Szatkowski bidrar til med sitt ”dramaturgiske vende”.

Det ble viktig å skille teatret ut da filmen kom på slutten av 1800-tallet og dette bidro også til å igangsette det modernistiske prosjektet, fordi teatret så seg nødt til å finne sin egen

kunstneriske plass. Selv i dag gjør likevel teatret seg avhengig av andre kunstformer, særlig litteraturen fortsatt, for å skape sine iscenesettelser. Noen vil kanskje si at dette er et tegn på teatrets iboende potensiale som *gesamtkunstwerk*<sup>33</sup>, og andre vil si at dette er teatrets selvutslettende symptom.

Det postdramatiske teatret er karakterisert av diskontinuitet, heterogenitet, fravær av tekst, pluralisme, deformasjon, dekonstruksjon, og mere til (Lehmann 2006: 25). Lehmann forklarer hvordan drama og teater i løpet av en overgang ble separert, og forstått ut i fra ulike perspektiver, og han slår fast at "[t]heatre without drama does exist" (Lehmann 2006: 30), hvor jeg opplever at *drama* forstås både som dramatikk (tekst) og som dramatisk form (aristotelisk eller lineær). I løpet av 1900-tallets modernisme fant vi fortsatt den dramatiske teksten i teatret (hvor den fortsatt er tilstede i aller høyeste grad), men med en mindre viktig rolle. I Norge i dag skiller institusjonene og det frie scenekunstheltet seg her til en viss grad, men det er heller ikke med dette skott. Endringene forklarer hvorfor mange tilskuere som var vant med et mer tradisjonelt teater fikk problemer med det postdramatiske teatret (Lehmann 2006: 31). Måten en postdramatisk teaterforestilling er satt sammen på kan være ikke-lineær, og gjør det vanskelig å forstå sammenhengen. Hvis vi skal si noe om hvor ubehaget produseres kan denne "dramatiske" utviklingen på 1900-tallet gi oss noen indikasjoner. I en overgangsperiode på 1900-tallet har den dramaturgiske forståelsen utviklet seg. "Theatre was repeatedly called upon to stop conveying meaning and instead to concentrate on producing effects." (Fischer-Lichte 2008: 138) Tilskueren skulle frigjøres og bli en medskapende part i den teatral prosessen:

Once the actors refrained from transmitting predetermined meaning to the spectators and restricted themselves to emitting sensuality and materiality, it would be up to the individual spectator to generate meaning on the basis of this materiality. The spectator thus becomes the creator of new meaning. (...) Those members of the historical avant-garde who tried to formulate a new aesthetics of effect (*Wirkungsaesthetik*) came to the following conclusion: (...) An aesthetics of effect thus required the actors to refrain from any sort of meaning constitution. / Over the course of the last 30 or 40 years, theatre and performance artists have not yet found definitive answers to these questions. As our analysis thus far revealed, they are also not interested in finding such answers. (Fischer-Lichte 2008: 139)

---

<sup>33</sup> Et helhetlig synestetisk kunstverk som forener alle kunstformer. Betegnelse først brukt av filosofen Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, men komponisten Richard Wagner er mest kjent for dette begrepet i sin omtale av opera som *gesamtkunstwerk*.

Artauds kunstpolitiske stillingstagen fikk mye å si for denne utviklingen. Kanskje var poenget at de aldri skulle klare å sette sammen noe nytt estetisk formular.

Målet var at publikum skal ”havne i en virkelighet som er mer skremmende enn den andre, kjente, og som livet ikke hadde gjort regning med” (Artaud 2000: 117). Artaud ønsket at teatret skulle bryte med både naturalismen og litteraturen, for i stedet å kunne produsere førspråklig liv. Vi kan se dette tydelig i hans skrifter. Hans manifest beskriver hvordan ”voldsomme bilder knuser og hypnotiserer tilskuerens følsomhet idet han blir grepet av teatret som av en hvirvelvind av høyere krefter.” (Artaud 2000: 75) Han var en stor inspirator, blant flere andre, for de retningene som postdramatiske former springer ut av. For å belyse hvordan teaterformer hadde bekreftet seg selv gjennom tidene, og blitt sjablonger, skrev han at

[v]i skal ikke anklage folket og publikum, men vi skal isteden anklage den skjerm av formaliteter som vi stiller opp mellom oss og folket, (...) Denne formen for konformisme som får oss til å forveksle det sublime, idéene og tingene, med de former de har antatt gjennom tidene og i oss selv (Artaud 2000: 69).

Slik Niels Lehmann forklarer påpekte Derrida viktige dekonstruktivistiske innslag hos Artaud; språket mister sin betydning når det først blir uttømt: ”Aktøren (...) beveger seg, og sikkert er det at han river ned former, men bak disse formene og gjennom deres tilintetgjørelse når han inn til det som overleverer formene og skaper deres kontinuitet” og ”teatrets fiksering i et språk (...) varsler teatrets nært forestående undergang, valget av et språk viser at man har sans for nettopp dette språkets føyelighet; og uttørkingen av språket ledsager dets begrensning.” (Artaud 2000: 15) Artauds kritikk av teatret og kulturen, i sin samtid, er nådeløs. Han er bekymret for teatrets rolle, og mener også at menneskekroppens plass i den vestlige kulturen er forringet

fordi man har gjort sitt ytterste for å levendegjøre troverdige, men isolerte individer på scenen, med forestillingen på den ene siden og publikum på den andre – og fordi publikum ikke har fått se noe annet enn et speilbilde av seg selv. (...) Denne psykologien som hårdnakket arbeider for å redusere det ukjente til det kjente, det vil si til det dagligdagse og ordnære, er årsak til denne fornedrelse og dette forferdelige tap av energi som nå synes å ha nådd den ytterste grense. (Artaud 2000: 70)



Her vil jeg trekke inn et eksempel fra Grusomhetens Teater. Dette kompaniets fortolkning av Artauds manifest, ført an av regissør Lars Øyno, skriver seg på sine måter inn under det postdramatiske. Forestillingen *Den stygge andungen* kan sies å være en montasje av ulike bilder, som hver for seg tar utgangspunkt i eventyret av H. C. Andersen med samme navn. Det er i grunnen bare scenen med ender i helfigur som virkelig minner om originalen. Teaterforestillingen følger inspirasjonen fra Artaud, og den surrealisme han var del av og opponerte mot.

*Den stygge andungen* hadde flere klare postdramatiske kjennetegn. Den var ikke-hierarkisk, så teksten ble ikke satt i høysetet slik den (vanligvis) er i den dramatiske formen. Den forholdt seg til en lang rekke med fysiske iscenesettelser som alle dro veksler på tekstgrunnlaget, i en form for likestilt dramaturgi. Alle tablåene sprang i ulike retninger, og dannet slik en uforutsigbar og til tider paradoksalt sammensetning av bilder. Spillestilen var preget av et fysisk språk; tidvis bevegelsesforming som ligger tett opp til koreografert dans, andre ganger kveilede, krypende kropp, og ellers en kroppsbruk preget av spasmer, plutselige utfall, stønn, pust, skrik og lidelse<sup>34</sup>. På mange måter kan vi si at *Den stygge andungen* også var av ekspresjonistisk karakter, som for eksempel ”combination of cabaret and dream play and its linguistic innovations such as telegram style and broken syntax”, og ”ways of representing the unconscious whose nightmares and images of desire are not bound to any dramatic logic” (Lehmann 2006: 65).

Denne teaterforestillingen var også kjennetegnet av såkalte simultane grep (Lehmann 2006: 87) hvor ”scenen presenterer simultant flere fiktionslag” og mye foregår, samtidig tilsynelatende uten sammenheng. Tilskueren stilles ovenfor en medskapende mulighet, scenene ”bryder tilskuerens oplevelsesautomatik” i måten de uventet avløser hverandre på, teaterforestillingen ”setter spørsmålstegn ved begrebet viden” på den måten at ingen av scenene kan sies å ha noen klar og enhetlig fortolkning i bunnen, og hvor scenebildene fremstår som ”komplekse bilder” (Szatkowski 1989: 81). Szatkowski betegner Artauds tankegods som inspirasjonskilde til det han omtaler som den simultane form. I et simultant scenisk uttrykk er ”hver scene en kompleks helhet vævet sammen med den neste” (Szatkowski 1989: 81). Slik opplevde jeg at *Den stygge andungen* var bygd opp.

Forestillingen inneholder bilder som er så komplekse, at de må læses som mange, samtidige bilder lagt oven på hinanden. Billedet er sin egen historie, men det binder seg også sammen

---

<sup>34</sup> Disse karakteristikken går igjen i mange av Grusomhetens Teaters forestillinger.

med det foregående og det efterfølgende. Det vigtige er, at sammenbindingen ikke følger nogen form for forudsigelig logik. Den er snarere som drømmens frie associationer. I det dramatiske og det episke er montagen underlagt et princip som vi, som tilskuere, ganske hurtigt finder, og kan følge. (...) Det simultane teater vil hele tiden bryde vore forventningers automatik. (Szatkowski 1989: 78).

De kunstspråklige nydannelsene som modernismen og postmodernismen førte med seg skapte nye teaterformer. Et behov for å organisere og systematisere disse har vokst med tiden. Szatkowski er en av dem som har skissert noen dramaturgiske modeller, samtidig som han har problematisert modelltankegangen (Szatkowski 1989: 9). Kruse forklarer hvordan ”formmodeller er dramaturgiske løsninger som er utprøvd (...) Og det finnes former og modeller på hendelsesforløp, og dramaturgiske og kompositoriske konstellasjoner, som ennå ikke er utprøvd.” (Kruse 2011: 45) Dette synet på dramaturgisk utvikling i teatret er blitt styrket de siste tiårene, og reflekterer praksisfeltets hurtige utvikling i siste halvdel av forrige århundre. Ubehaget kan potensielt være mer tilstede når en helt ny dramaturgisk løsning presenteres i et teaterrom for første gang, men det er kanskje ikke så sjelsettende for de som er mer vant med stadig nye løsninger. ”Uansett om det gjelder selve materialet, den dramaturgiske formen eller utenforliggende forhold, er det gitt visse parametre som avgjør verkets karakter og vesen.” (Kruse 2011: 57) Disse parametrene<sup>35</sup> kan ta utgangspunkt i en subjektiv oppfattelse selv om vi forsøker som forsknings- eller kunstnermiljø å skape oss en felles og mer objektiv forståelse av slike parametre. Disse må likevel forstås som del av en utvikling, og kontekstualiseres, etter som det stadig tilkommer nye former.

Amundsen ser det som interessant at det bare på noen tiår er tilkommet større krav til å skape et nytt dramaturgisk ”abc” for hver nye oppsetting; å skape regler som gjelder for bare én forestilling. Han sier også noe om hvordan mangel på konvensjoner gjør det vanskeligere å ”skille godt fra dårlig” eller diskutere smaksdommer. Jeg opplever dette som en åpenbar problemstilling i forhold til pluralistisk praksis. Det kan være vanskelig å diskutere kvalitet uten å sette seg inn i de ulike uttrykkenes plassering i en større teatral og kunstnerisk sammenheng. Det er svært vanlig for tilskueren å gjøre seg opp en mening ut i fra ’smak og behag’, men egentlig kan dette være innviklet om man ikke kjenner til et felts flora.

Amundsen påpeker at publikum til enhver tid vil være grunnleggende konservative; det finnes en hang mot det konvensjonelle. Samtidig sier han at fornyelsen er nødvendig fordi

---

<sup>35</sup> Parameter: ”variabel som tildeles verdi ved en bestemt bruk” (Bokmålsordboka)

tilskueren vil oppdage når noe er helt dødt; når formen oppleves som tom og utbrukt. De vil ha overraskelser.

Innenfor modellbegrepet 'dramatisk dramaturgi', som Szatkowski benytter, finner vi Aristoteles poetikk og det som omtales som aristotelisk dramaturgi. Aristoteles skisserte en rekke regler som karakteriserte tragediene i Antikken. Dette tankegodset har vært innflytelsesrikt på teaterkunsten. Henrik Ibsen følger for eksempel Aristoteles regelverk nokså slavisk i nesten samtlige av sine dramatiske verk. Det er også en klar parallell mellom aristotelisk dramaturgi og mimesis, som leder opp til den moderne utviklingen av naturalistisk spillestil, hvor Stanislavskij var en av pionerene. Fischer-Lichte forklarer hvordan det virkelighetsnære teatret skulle fremstille følelser så troverdig at det stimulerte tilsvarende følelser hos publikum, spesielt på 1800-tallet.

The desired effects would only be stimulated in the audience if specific meanings were correctly transmitted to the audience as prescribed by the rules of acting. Recognizing each portrayed emotion accurately and immediately became the most important condition for stimulating emotions. (Fischer-Lichte 2008: 151)

Uttrykket skulle altså være gjenkjennelig og identifiserbart. Dette viser hvor viktig spillestil er for den dramaturgiske analysen/forståelsen. Dette naturalistiske fokuset, som til tider har vært herskende i teatret (og i de fleste andre kunstarter), har kunstnere forsøkt å bryte med. Noe av dette ønsket Brecht å bryte med sin episke form. På 1900-tallet leder dette opp til avantgardens fullstendige motsats hvor målet har vært å dekonstruere måten vi kjenner virkeligheten på:

The historical avant-garde, however, turned against the representational aesthetics of the nineteenth-century realistic-psychological theatre and proclaimed a new aesthetics of effect. They saw meaning primarily as an intellectual phenomenon which set in motion rational processes but not emotions. (Fischer-Lichte 2008: 151)

Men Fischer-Lichte mener at følelser er sterkt knyttet til meninger. Hvordan en teaterforestilling gir mening behøver ikke bli artikulert med ord. Både følelser og meninger kan være fysisk genererte, og vi blir oppmerksomme på dem som fysiske artikulasjoner. På den måten kan følelser bli formidlet til andre uten at de må settes ord på først. Hun beskriver også hvordan avantgarden fra 60-tallet av var opptatt av å løsrive tilskuerne fra deres vante

logiske forståelsesmåter. Hun forklarer hvordan teaterforestillingens elementer blir desemantisert. De fremstår som konkret materialitet og skal ikke være meningsbærende. De kan bli betydningsløse. Det som likevel kan skje er at publikum gjennom sin persepsjon kan oppleve et vell av assosiasjoner, ideer, tanker, minner og følelser – de ”betydningsløse” elementene blir til nye meningsbærende sammenhenger. De (forsøkt) isolerte sceniske elementene ”effects an immense pluralization of potential meaning” (Fischer-Lichte 2008: 140). Med et pragmatistisk perspektiv vil dette ses som en årsakssammenheng begrunnet i subjektiv og intersubjektiv persepsjon, uten at dette er målbart. Fischer-Lichte viser at vi ikke har med desemantisering å gjøre, men selvreferensialitet, og hvordan denne oppløser den binære opposisjonen mellom persepsjon som fysiologisk prosess og meningsskaping som mental aktivitet (Fischer-Lichte 2008: 142). Hun beskriver noen nye premisser i det interaktive teatret:

The actors make something appear which the spectators perceive as something. The meanings generated in the act of or in response to perception can in turn affect other spectators and actors, as long as they are articulated physically and perceptibly. The meanings generated by the spectators in particular influence the feedback loop’s autopoeisis and trigger effects. (Fischer-Lichte 2008: 154)

Brechts fremmedgjøringseffekt var som nevnt til stor inspirasjon for den politiske avantgarden. Det ble viktig å være bevisst på tilskuerens handlingsrom og mulige deltagelse, både fysisk og mentalt. Szatkowski omtaler Brechts dramaturgiske tilnærming som en episk form. I mange sammenhenger, og på mange scener, blir den benyttet som lagspiller med den dramatiske form. Det vil er mulig å spore den episke formen og Verfremdungseffekten overalt i scenekunstheltet, også der hvor det ikke har vært intensjonalt fra skapernes side.

I *Den Stygge Andungen* kan vi se et mulig episk trekk i hvordan kvinnen ved pianoet geleider forestillingen som en slags forteller, og hvordan hennes sanger kan være med på å kommentere det som skjer på scenen. Det virker som at skuespillerne har en form for avstand til sitt eget spill. Dette eksemplifiserer hvordan de dramaturgiske modellene Szatkowski skisserer i praksis glir over i hverandre. Likevel er det uklart om *Den stygge andungen* i det hele tatt har noen ”fiktionslag”. Det er i hvert fall for mange av dem til at oppbyggingen kan sies å speile en episk form, og scenebildene har tilsynelatende ingen felles ”rammefortelling” (Szatkowski 1989: 59).

## 4.3 Åpne og lukkede dramaturgier

Niels Lehmann belyser hvordan åpne og lukkede ”verkstyper” har blitt diskutert. De kan ikke sies å utgjøre en dikotomi hvor benevnelsene utelukker hverandre. Det er heller slik at noen teaterforestillinger har dramaturgiske valg som trekker dem i en mer eller mindre åpen eller lukket retning. Det vil sannsynligvis forholde seg slik at de formene noen føler ubehag ovenfor vil andre føle behag ovenfor, og motsatt. På samme måte er åpne og lukkede dramaturgier svært paradoksale forståelser. Det er også viktig å merke seg at vi kan finne fortolkningsåpnende og fortolkningslukkede elementer i én teaterforestilling. Dessuten er det mulig å føle behag og ubehag samtidig. Forskjellene mellom åpen og lukket dramaturgi, og hvordan disse forståelsene er blitt benyttet og diskutert, skal jeg nå gå nærmere inn på.

I denne oppgaven tar jeg utgangspunkt i at åpen dramaturgi betegner uferdig, ofte relasjonelt, ofte aktiviserende, fragmentert, uavsluttet teater. Lukket dramaturgi betegner derimot enhetlig, ferdig, avsluttet, passiviserende, lineært, avsluttet teater. Kruse beskriver en variant av sistnevnte på denne måten:

Rent *dramaturgisk* kan verket tilrettelegges innen en sluttet form, en vedtatt envelope, om man vil si det slik, som presenterer verkets innhold ut fra en prøvet kommunikativ strategi som virker, altså en slags ”markedsføringsmodell for formidlingen av en idé”. (Kruse 2011: 130)

En spisset forståelse av disse er bare ytterpunkter, men det finnes et stort spenn mellom dem. Det er nok ikke overraskende at jeg ser på åpne dramaturgier som større knyttet til ubehaget, men dette er ikke endelig. Poenget, eller den mistanken jeg har også her, er hvordan vi kan oppleve en åpen dramaturgi som lukket og omvendt. Lukkede dramaturgier kan oppleves som kommuniserende, og åpne dramaturgier kan oppleves som stengte, og utilgjengelige, for publikum. Dette utgjør det nevnte paradokset.

En åpen dramaturgi sies å ha et åpent fortolkningsrom hvor fortolkningsprosessen ikke er avsluttet. Kruse skriver at ”[g]jennom en bevisst strukturering av ens egen arbeidsmetode er det kanskje mulig å holde fast på det ubegripelige litt lenger inn i den prosessen som inngår i å gi det et uttrykk.” (Kruse 2011: 44) Altså dreier det seg om å holde fortolkningsrommet åpent så lenge som mulig. Paulin beskriver også hvordan han alltid forsøker å holde på den fortolkende tilnærmingen til materialet gjennom hele prosessen, når

han arbeider med en teaterforestilling. Han sier han forsøker å utsette det punkt hvor man kommer til erkjennelse, og forstår hva materialet handler om, så lenge som mulig. Med en gang man når et slikt ”punkt” er prosessen over, slik Paulin ser det. Han mener også at det kommer an på hvem du spør. Han sier at han opplever det som ubehagelig å befinne seg i en teatersal hvor alle er enige eller tenker likt. For andre kan en felles enighet med de andre tilskuerne føles mer behagelig. En åpen dramaturgi kan innebære at mulighetene for enighet skal unngås for enhver pris. Åpen dramaturgi sies å være mer tilstede innenfor det postdramatiske paradigmet. Her eksemplifiseres et åpent fortolkningsrom med en sirkulær dramaturgimodell:

Handlingen står stille eller går en anden vej, handlingen bevæger sig ikke på en tidslinie fra venstre til højre som følge af en helt synlig årsagssammenheng – handlingen går en anden vej, udvikler sig i en anden tidsdimension, foregår samtidig og ifølge andre udviklingslogikker end de formalt logiske (...) Op imod det aristoteliske krav om, at handlingen skal udvikle sig med en dramatisk nødvendighed på en sådan måde, at hver scene vokser organisk ud af den foregående, insisterer Ryum<sup>36</sup> på en dramaturgi, hvor det er ”associationer, som bringer skiftet fra en episode eller tilstand til en anden, ikke så meget en tvingende nødvendighed eller en klar årsagssammenhæng. Det drejer sig altså om processer” (Lehmann 1996: 18).

Også Teigen er beskjeftiget med det assosiative. Hun ønsker å arbeide i retning av en åpen dramaturgiforståelse, og bruke de virkemidlene hun selv har behov for innenfor en forståelsesramme som passer akkurat det prosjektet hun arbeider med. På den måten kan teatret bli selvreferensielt og ikke være en virkelighetsrepresentasjon. Likevel er det viktig å huske at både de som skaper og de som beskuer det er mennesker på samme klode, og det kan være umulig ikke å forholde seg til vår felles virkelighet som referansepunkt på et eller annet vis.

I dekonstruktivistisk ånd uttrykker Niels Lehmann en bekymring rundt de reglene og systemene som hele tiden forsøkes fastlagt for scenekunsten. Én ting er ”kritikken af ’det lukkede drama’”, men like ille blir en ”legitimeringsplattform for modernistiske eller åbne værker” hvor ”den åbne dramaturgi er garanti for en total frisættelse af betydningsrummet”. I utviklingen av slike legitimeringsplattformer dukker stadig nye regelsett opp. Lehmann beskriver sin bekymring som en dobbel mistillit. Denne er inspirert av Derrida som ”kritiserer enhver lukning, men mener på den anden side ikke, at lukninger kan undgås”.

---

<sup>36</sup> Ulla Ryum er en dansk dramatiker, regissør og teaterviter. (Store Norske Leksikon)

”Ifølge ham består en diskurs alltid af en enhed af fortolkningsreducerende og fortolkningsåpnende elementer” (Lehmann 1992: 16). De fortolkningsreducerende komponentene vi kan forestille oss i teatret, og som også Derrida behandler i sin forståelse av Artaud, kan fremkalle et ubehag. Vi må likevel forestille oss at det ikke vil være akkurat de samme elementene i én forestilling som oppleves som reducerende for samtlige av tilskuerne. Det samme nevnte paradokset gjelder her.

Av de tidligere beskrevne formene *Den stygge andungen* hadde, vil jeg si at mange komponenter potensielt kan fremkalle ubehag. Teaterforestillingen var satt sammen av både fortolkningsåpnende og fortolkningsreducerende elementer, men hvilke som oppleves som åpnende og reducerende avhenger av hvem du spør av de som satt i salen. Noen av Lehmanns analytiske poeng i hans møte med Woostergroups *Brace Up!* opplever jeg at stemmer også i møte med *Den stygge andungen*. Han fortolker Elisabeth leComptes karakteristikk av hennes eget forhold til arbeidet med *Brace Up!*, og skriver om det at det er som ”at æde teksten, tygge drøv på den for at brække den op igen sammen med de øvrige matrester, der tilfældigvis befandt sig i maven på det tidspunkt, hvor drøvtyggeriet begyndte.” (Lehmann 1992: 41) I enhver prosess kan arbeidet føre med seg mange nye idéer som ikke er forutsagt, men Lehmanns karakteristikk viser her hvordan Woostergroup lar materialet selv fortelle dem hva som kommer. Dette minner om en *lateral* arbeidsmåte, slik Kruse beskriver det:

Det arbeides med hele verket på én gang, uten at sluttproduktet er kjent på forhånd, fra den grove grunnskissen til det finraffinerde ferdige uttrykket. Intuitive impulser dras inn i prosessen for så i neste omgang å bli forkastet. Materialet dikterer sin egen utvikling og karakter. (Kruse 2011: 45)

Jeg opplevde ikke dengang at *Den stygge andungen* hadde bestanddeler som ”tilfældigvis befandt sig” for hånden da den ble skapt av kompaniet. Jeg opplevde forestillingen som svært fragmentert og løpende, men likevel intensjonal. Selv om scenebildene fremsto som et tilfeldig mønster, fikk jeg likevel en følelse av at de var valgt ut og satt sammen med omhu. Min nåværende kjennskap til Lars Øynos arbeidsmetoder gjør at jeg forstår hvordan sammenhengen mellom hans intuisjon og intensjon ikke er tilfeldig, selv om jeg vil beskrive prosessene i Grusomhetens Teater som laterale.

Hvordan et scenisk uttrykk oppleves for de enkelte tilskuere i samme sal kan være svært subjektive. For eksempel kan noe som oppleves som behagelig for noen derimot oppleves

som ubehagelig for andre. Vi må likevel kunne se for oss at det vil være en eller annen form for kulturell konsensus i en tilskuerguppe, men dette avhenger helt av hvilket teater forestillingen spilles på og hva slags form den har. Dette viser på mange måter hvor viktig det kan være for folk hva slags form teaterforestillingen har, for at de skal ønske å se den. Dette påvirkes av den språklige definisjonsmakt alle teateraktører og teaterscener har, på lik linje med andre mennesker og institusjoner i samfunnet.

I det følgende skal jeg mer inngående diskutere 'åpne og lukkede dramaturgier' som et paradoks, og hvordan Niels Lehmann diskuterer det relasjonelle forholdet mellom og de ulike forståelsene av åpne og lukkede dramaturgier. Jeg ønsker å se på åpne og lukkede dramaturgier som et spenn mellom to punkter. Vi kan likevel se for oss hvordan det ene punktet, altså den lukkede dramaturgi, er mer lik virkeligheten eller en representasjon av den. Her hvor form og innhold er mer enhetlig, slik jeg har forklart. Veien fra dette og til en åpen dramaturgi kan betegnes med stadig større "avvik" fra mimesis og naturalisme. Spørsmålet er bare om vi kan vite om publikum kommer til å kjenne seg igjen eller ikke. Der hvor man i større grad tar utgangspunkt i naturalistiske former, eller skaper teater med nærhet mellom innhold og form, vil det være økende sannsynlighet for at publikum kjenner seg igjen. Denne nærheten finner vi i teaterspråk, og Derrida "fremhæver, at "signifiéet alltid allerede er på signifikantens plass"" (Lehmann 1996: 35). Altså kan vi her med et semiotisk blikk se for oss at tegnet og dets betydning står i samme posisjon. Assosiasjoner er derimot mer flyktig. En tilskuer kan assosiere fritt selv om historien ikke er lineær eller uttrykket ikke minner om virkeligheten. Derrida forstår dermed også tittelen "det dobbelte teater" som kritikken mot den "mimetisk fordoblende æstetik" eller representasjon av virkeligheten. På samme måte som Artaud ønsket Derrida å unnslippe alle "metafysiske forståelsesfigurer", men også at man aldri kan nøye seg med å ha funnet et program for fullstendig frigjøring fra dette. Det hele må skje under en stadig omarbeidelse, og "[d]enne bearbejdning må imidlertid så vidt muligt foregå fra den absolutte forskels synsvinkel" (Lehmann 1992: 22) ifølge Derrida. Denne omarbeidelsen som han kaller en "obskur økonomi", finner han hos Artaud.

Det er helt klart at *Den stygge andungen* (sammen med andre teaterforestillinger av Grusomhetens Teater) kan gi oss indikasjoner på hvordan Artaud ønsket å "trænge igennem den første virkelighed hvor nogle pænt sidder og ser på at andre spiller, og ind til en anden over-virkelighed hvor tilskuere og spillere i fællesskab 'rører' ved den oprindeligheid vi har mistet og som ligger som noget før-sprogligt" (Szatkowski 1989: 74). Artaud ønsket også å finne tilbake "til en før-sproglig og konkret væren, en livsstrøm før enhver abstrakt betydning eller fortolkning" og må "føre til et opgør med forestillingen om, at kunstens opgave er at



afspejle virkeligheten”, og hvor ”sammenfaldet mellom utsagn og det, utsagnet er om” ikke kan forventes (Lehmann 1992: 23). Dette skal jeg komme tilbake til i neste del.

Lehmann skriver hvordan Derrida tviler på om det i det hele tatt er mulig å virkeliggjøre et komplett antimimetisk teater. Er både Derrida og Artaud selvmotsigende, og således også teatret? Eller er selvmotsigelsen hele poenget og selve kjernen i Derridas *différance*?

For hvis det paradoksalt nok var lykkedes Artaud at bringe et suksessfullt metafysisk system på benene, ville metafysikken jo høre op med at være et problem, og der ville ikke lenger være bruk for dekonstruksjon. (...) Etter at ha undersøkt teaterformer, der kunne tenkes at være en mulig innløsning av Artauds prosjekt i dag, må Derrida konstatere, at troskap overfor det anti-mimetiske program tilsynelatende er en umulighet. (Lehmann 1992: 25)

Hele poenget med et grusomhetens teater, slik Artaud ser det, er altså alltid å se det som en fremtidig og utopisk umulighet, men samtidig hele tiden å forsøke å virkeliggjøre det.

Lehmann kommer frem til at denne vekselvirkningen Derrida skaper – mellom ham selv, Artaud og en anti-metafysisk og -mimetisk teaterestetikk – er ”en paradoksal enhet av anti-mimetiske, dvs. ikke-fortolkende, og dog mimetiske, dvs. uundgåelig fortolkende motiver. Artauds intention er kanskje uinløselig, men det innebærer ikke hos Derrida, at han foreslår, at vi forlater prosjektet” (Lehmann 1992: 26). Likevel er løsningen på dette ufattelig paradoksale problemet verken å ”vende tilbake til en før-modernistisk tradisjon, der dyrker det aristoteliske drama” eller å ”forsone modsætningene mellom den åpne og den lukkede dramaturgi” (s. 26). Finnes det så en løsning på paradoksene?

I avhandlingen *Dekonstruksjon og dramaturgi* fra 1996, fire år etter at han skrev sin artikkel i *Bunt*, utdyper Lehmann denne drøftingen ytterligere. Her beskriver han hvordan mange syn på åpne og lukkede dramaturgier

trekker på en ”enten-eller-logikk”. Ifølge denne binære logikk blir verker grunnleggende delt op i en lukket og en åpen værktype, og den førstnevnte assosieres med et undertrykkende betydningsrom, mens den åpne værktype hevdes at innebære en frigjørelse fra dette. (Lehmann 1996: 17)

Han mener at det i virkeligheten ikke er så enkelt forklart. Det lukkede og det åpne er ikke så enkelt som ’enten, eller’, det kan i seg selv være paradoksalt å se det slik.

Lehmann påpeker hvordan den svenske regissøren og dramatikerens Mats Ödeen var kritisk til ”åpenhetsretorikken” og mente den er en like fastlåst posisjon som den det naturalistiske drama representerer. Han mente at den åpne dramaturgien i like stor grad søker å være mer sann enn andre dramaturgier. Det forekommer som merkelig for Lehmann at Ödeen kunne lese dette av åpenhetsretorikkens formål som nettopp ønsket avstand til en rasjonalistisk sannhetssøkende innstilling.

Ödeen var av den generelle oppfatning at det vi vanligvis omtaler som en lukket form, oppleves som åpen, og det er særdeles interessant for å belyse paradokset. Lehmann tolker Ödeen i den retning at

[f]orandring er pr. definition godt og garanterer, at det ufuldkomne og uforudsigelige ikke standses i en idealisering og determinisme; et drama, der blotlægger sin retorik, frisætter publikum til at drage egne konsekvenser; den horisontale kommunikation er i modsætning til den vertikale inter-subjektiv og dermed også anti-autoritær. (Lehmann 1996: 26)

Dette mener han om den dramatiske form selv om den har vært kritisert for nettopp det ”at gjøre ”knuderne” usynlige – det vil i Ödeens språkbruk si: at skjule sin retorik” (Lehmann 1996: 27). Dette illustrerer nettopp det paradoksale i motsetningsparet åpen og lukket dramaturgi; noen vil oppleve en intendert åpen dramaturgi som lukket, og noen vil oppleve en lukket dramaturgi som mer åpen. Ödeen representerer en omvendt forståelse av det Derrida tenker seg er ”the closure of representation”.

Alle parter i diskursen Lehmann skisserer for oss, mener at de forfekter en åpning av fortolkningsrommet, og det legger opp til fullstendig paradoksale motsetninger i forståelsen og bruken av begrepet om ”et åpent fortolkningsrom”. Lehmann tilbyr oss ”at genoverveje den binære tankefigur, ifølge hvilken teaterformer enten bestemmes som åpne eller lukkede, og de bud på udformningen af teateræstetikker, der følger af den” (Lehmann 1996: 28). Hva kan så åpenheten i dramaturgien innebære, selv om publikum skulle føle den som lukket slik at innholdet er utilgjengelig?

Denne utilgjengeligheten kan ha ubehaget som en potensiell dramaturgisk effekt. Slik Lehmann ser det forutsetter Ödeen at en dramatisk dramaturgi er mer fruktbar enn de formene han ser som elitistiske og utilgjengelig. Jeg mener at de former som potensielt genererer ubehag også kan ha denne fruktbare funksjonaliteten i seg. Hele poenget med denne funksjonaliteten er nettopp den at språket først framstår som ugjennomtrengelig. Og ingenting er vel helt ugjennomtrengelig?

## 5 Hvilke muligheter kan ubehaget gi?

Grusomheten er fremfor alt klarsynthet,  
det er en form for ufravikelig styrelse,  
det er å underkaste seg det nødvendige.  
Ingen grusomhet uten bevissthet,  
uten en form for anvendelig bevissthet.  
(Artaud 2000: 91)

Som jeg var inne på i forrige del, betrakter Derrida metafysikken som ”vort felles problem”; det språket som gjentar seg selv og som vi forstår hverandre gjennom. Det er der hele tiden, og vi kan heller ikke forsøke å overskride metafysikken uten å ta i bruk metafysikken.

Idet Derrida insisterer på, at hans dekonstruktive læsninger alltid foretages inden for metafysikkens rammer, men med henblik på at støde frem til metafysikkens yderside, kan han udelukkende tilbyde ”en vis udvendighed”, et grænsegængereri på filosofiens marginer (Lehmann 1996: 30).

Dette kan ”være en utfordring af den binære modsætningsstruktur”. Vi kan ”udarbejde en diskurs, der *hverken* siger ”enten/eller” eller ”både/og”, endog heller ikke ”hverken/eller”, idet den på samme tid heller ikke forlader disse logikker helt” (Lehmann 1996: 31).

Lehmann presenterer det slik at Derrida ser Artauds teatermanifeste som gyldig ”langt ud over teatrologiske betragtninger, eftersom den ugdør intet mindre end et forsøg på at overskride den vestlige metafysik som sådan.” (Lehmann 1996: 32). Derrida ønsker selv å dekonstruere metafysikken, og iscenesette den ”på en scene, den ikke behersker” for å avsløre dens egenrådige natur. Vi kan også tydelig se

Derridas forsøg på at vise at hverken Artaud eller de teaterfolk, der har forsøgt at følge i Artauds fodspor, har kunnet indløse projektet – af den simple grund, at det er umuligt. Vi skal endvidere se, hvorledes erkendelsen af umuligheden ikke fører til en anmodning om at opgive projektet (Lehmann 1996: 32).

Lehmann skisserer hvordan dette filosofiske pågangsmotet gjør at Derrida ikke gir opp det umuliges muligheter. Slik kan det også være å møte ubehaget. Ubeknagte kan være knyttet til

en følelse av at det er umulig å løse, forstå eller avgjøre noe ut i fra det vi ser på scenen. Men hvilke muligheter kan vi finne i ubehaget?

Jeg opplever at Rancière foreslår hvordan den umuligheten – som Lehmann viser at Derrida skisserer med utgangspunkt i Artaud – kan overskrides, eller hvordan uvitenhetens uforståelige natur kan snus til forståelse. Kan det umulige og uforståelige gi oss noen perseptuelle muligheter vi ikke visste at vi hadde? Hvordan kan vi vende noe begrensende til noe fruktbart? Rancières lignelse er læreren som synliggjør uvitenhet i sin språklige kommunikasjon med ignoranten:

Lærerens tildelte rolle er å eliminere avstanden mellom sin egen viten og ignorantens uvitenhet. Hans leksjoner og de øvelsene han gir har som mål å gradvis minske gapet som skiller dem. Dessverre kan han ikke redusere denne avstanden uten å gjenskape den gang på gang. For å erstatte uvitenheten med viten, må han alltid ligge et skritt foran, plassere en ny uvitenhet mellom eleven og ham selv. (Rancière 2012: 19)

Den nye uvitenheten læreren plasserer mellom seg og ignoranten kan være et godt bilde på de uforståelige formene som potensielt kan forårsake ubehag i teatret. En avstand mellom det språket teatret benytter seg av og publikums forståelse av det, kan kun bøtes på ved at teaterspråket fremstår som uforståelig. Rancières refleksjon her kan i overført betydning si oss noe om at de språk og former vi allerede forstår hverandre gjennom, mister sin betydning når de anvendes gang på gang. Dessuten vil vår allerede ervervede kunnskap kun bekreftes om vi forstår alt, og vi vil ikke strekke oss lenger for å forsøke å forstå mer. Om vi er for opptatte av å få bekreftet vår allerede ervervede kunnskap kan vi gå glipp av nye perspektiver. Dette danner min inspirasjon til denne oppgavens siste hoveddel. I det følgende skal jeg diskutere hvordan ubehaget kan avstedkomme virkninger og funksjoner i teatret, og se på hvordan dette er knyttet til teater som kulturuttrykk i samfunnet.

## **5.1 Potensielle virkninger for tilskueren, samfunnet og teatret selv**

I teaterpraksis er det mulig å se en sammenheng mellom form og metode, og metodene kan også bli velrenommerte høyskolefag. Slike tradisjoner har historien allerede sett flere av, selv om arven fra Stanislavskij kanskje har vært den mest fremtredende og har hatt mange tilsnitt.

I et større bilde vil vi kunne se et klarere skille mellom det tradisjonelle gamle og det eksperimentelle nye. Stadig nye teaterformer produseres. Det nye og ukjente skaper antagelig mer ubehag enn de gamle og velkjente, som jeg allerede har diskutert. De aller nyeste har ofte færrest besøkende. Slike potensielle virkninger kan ubehaget gi, og disse gir grunner nok til å belyse ubehaget for å avdekke – ikke bare dets begrensninger, men også – dets muligheter.

I *Ubehaget i Kulturen* påpeker Freud noe finurlig i første del. Han trekker frem at

Det finnes nemlig enkelte som ikke er blitt nektet sin samtids beundring, selv om deres storhet, både hva egenskaper og prestasjoner angår, skyldes at de står fremmede overfor de mål og de idealer massen tilber. (Freud 2009: 5)

Her sier han noe om at det alltid vil være noen som har til gode å oppdage ukjente deler av kulturen om man ikke selv søker dem. Et ubehag i kulturen, slik jeg forstår at Freud beskriver den, er en opphopning grunnet vår trang til å unngå det som skaper ulyst. Freud beskriver hvordan vi mennesker søker mot det lystbetonte. Det vi kjenner til føles tryggere for oss mennesker. Når noe kolliderer med våre ønsker eller generelle oppfatninger kan det oppstå kognitiv dissonans. Denne risikoen er tilstede når vi ikke baserer teaterproduksjon på “massenes tilbedelse”, men på nyskaping. I etterkrigstidens Norge har inntjening og publikumstall ikke blitt valgt som betingelser for at kunst skal skapes. Kunst har ikke primært vært sett på som en vare eller tjeneste i vårt økonomiske system. Likevel er sannsynligheten for at tilskueren må oppsøke kunsten, og ikke omvendt, stor. Ubahaget ved det ukjente teatret vil gjøre tilnærming vanskelig om tilskuerne bare har hatt tilgang på teater de allerede har kjent til. Jeg mener vi tydelig må kunne se problematikken rundt hvordan ubehaget og ulysten kan føre til avvisning av enkelte teaterformer, som jeg også diskuterte i kapittel 3. Freud utdyper:

Hva som forbigående kan settes ut av funksjon rent fysiologisk, må imidlertid også kunne forstyrres av sykelige tilstander. Patologien har fortalt oss om et stort antall slike tilstander, hvor jeg’ets avgrensning mot omverdenen blir usikker, eller hvor grensene trekkes uriktig opp. Det kan være tilstander hvor deler av kroppen, ja områder av sjelelivet, iakttagelsene, tankene og følelsene oppleves som fremmede og uten samhörighet med jeg’et, og andre tilstander igjen hvor man forskyver til omverdenen ting som åpenbart har oppstått i jeg’et. (Freud 2009: 7-9)

Det ser vi tydeligere beskrevet den mekanismen i mennesket som skyver over på *noe annet* eller *noen andre* den usikkerhetstilstand som egentlig har oppstått hos den enkelte. Det moralske aspektet er interessant hos Freud når vi ser det som en parallell til hvordan regeldramaturgien forholdt seg under Renessansen og kanskje spesielt Den franske klassisismen. Den italienske renessansen på 1500-tallet førte med seg en ”normativ Aristoteles” for en ”troverdig og realistisk” teaterform. I Frankrike århundret etter ble ideer om sømmelighet videreført, og dramaet ble moralens vokter. Komposisjonens dramaturgiske virkning, altså på denne tiden forstått som dramaets struktur, skulle preservere et ønskelig moralsk – muligvis illusorisk – status quo. Det er helt klart at dramaturgien i seg selv ikke var en moralens premissleverandør i disse epokene, for dette gikk nok også på at den dramatiske dramaturgien og higen etter en type realisme skulle tydeliggjøre innholdet. Sammensetningen av innholdet og dets sømmelighet ble derfor viktigere. Ideene om at handlingen bare kan foregå på ett sted om gangen, eller også på ett sted gjennom hele forestillingen, viser hvordan ”renhet” i formen var høyt verdsatt. ”Det stred nemlig mot den sannsynlighet som var nødvendig for at det moralske budskapet skulle fungere på en troverdig måte, om publikum var forventet å foreta mentale, geografiske forflytninger” (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 45). Dette indikerer at publikum skulle få innta en behagelig posisjon, for at de skulle være mest mottakelig for det moralske budskapet som ble overlevert dem. De dramaturgiske føringene skulle ”være i overenstemmelse med samfunnets konvensjoner<sup>37</sup> for atferd” (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 70).

Moral bør ikke være fremmed for oss i forståelsen av ubehaget. Ubehaget ved ikke å kunne forstå en teaterform kan danne en slags skyldfølelse hos tilskueren. Likevel oppleves det ikke som tilskuerens skyld at denne følelsen ”velter fram”. Da kan det hende at vi forsøker å legge skylden på noen andre. ”Innen etikkens problemfylte område har vi nok en kjensgjerning som viser at motgang og ytre forsakelser i høy grad øker samvittighetens makt i over-jeg’et.” (Freud 2009: 76) I forbindelse med dette, og at en drift blir undertrykt eller utilfredsstilt, får vi psykiske reaksjoner som Freud betegner som en slags ”konstant indre uro”. Denne konstante indre uroen kan være ubehaget i mer utstrakt forstand, men vi må også tenke på ubehaget som mer forbigående. Særlig er ubehaget forbigående, eller nesten ikke merkbart, hvis det fortrenses. Ofte ”forblir skyldfølelsen ubevisst, uten at den av den grunn

---

<sup>37</sup> Molière brøt bevisst med noen av disse konvensjonene, og innholdet i hans stykker var ikke innenfor sømmelighetens grenser. Han brøt likevel ikke med de formmessige føringene. Men så ville han også lage stykker publikum likte, og slik er han mest opptatt av et formmessig behag. (Gladsø/Gjervan/Hovik/Skagen 2005: 72-73)

har mindre virkning” (Freud 2009: 86). Med denne skyldfølelsen kan vi forstå hvordan det er mulig at et fortrent og dermed underbevisst ubehag likevel vil oppta plass og krefter i menneskets sinn.

Dette ubehagets kompleks kan føre til en konserverende utvikling, hvor de kjente og eldre formene videreføres. Det forståelige og håndgripelige tas mer vare på av publikum. Paulin opplever at teatret ofte produserer teaterforestillinger på en identisk og gjentakende måte. Han sier at på denne måten signaliserer teatret at det er viktig at publikum at de forstår, og at de har det bra når de sitter i teatersalen. Det resulterer kanskje også i at publikumsgrupper dannes med bakgrunn i en forventning om å kjenne igjen det som blir presentert på scenen. Dette handler likevel om en tilgang på innholdet, hvor teaterspråket gir oss mulighet til å kjenne oss igjen, nemlig den nærheten mellom formen og innholdet som jeg var inne på i kapittel 4 under ”Åpne og lukkede dramaturgier”.

Det kan være interessant å trekke en linje fra Freud til Artaud. For er det ikke slik at det Artaud tilbyr på mange måter kan anvendes som et slags ”behandlingsforslag” til Freuds kulturdiagnostikk? Eller så kan denne driftssublimeringen som Freud skisserer være en idé om eller begrunnelse for at ubehaget må få komme til overflaten hvis det skal kunne ”behandles” eller bearbeides, som jeg heller vil uttrykke det. Artaud skriver også om kulturelle sykdomstegn som må bøtes på, og han mener teatret er botemidlet. Selv om jeg bruker uttrykket ”behandling” er det ikke ment som en sykeliggjøring av ubehaget, de former som gir ubehag eller tilstanden ubehaget kan gi. Poenget her er ikke å avgrense ubehaget på linje med avgrensningen av galskap, slik Foucault beskriver det. Likevel må vi kunne slå fast at et menneskes fysikk og/eller psyke aldri vil kunne være verken aldeles friskt eller aldeles sykt. Menneskene vil alltid bære med seg komplekse psykologiske aktiviteter. Freud skildrer hvordan mennesket forholder seg til og opplever lidelse og smerte innenfor en avgrenset, trygg og ”temmet” kultur. Ubegagat blir en fiende som man må kjempe mot med alle midler. Men Freud konstaterer ikke samtidig at dette er det sunneste. Hans psykoanalyse av kulturen viser dermed at dette ubegagat har en underbevisst karakter som kanskje bør bæres fram i lyset og dveles ved. Nettopp derfor skriver han også denne avhandlingen. Freud går faktisk så langt som å sidestille mennesket med ”en sinnssyk som i gjennomføringen av sitt selvbedrag ikke vil finne noe hjelp”, når det skaper det tidligere nevnte fiendebildet (Freud 2009: 24).

På tross av, men også på grunn av, at Freud her omtaler sinnssyke og psykotiske tilstander, er det noe som peker i retning av det uforståelige og fremmede som en hemmende hindring:

De kjenner dens kvelende ubehag som en slags angst når de blir hindret i å utføre sine handlinger. Disse forhold vil nok en gang bli klarere belyst; nå er det mye uforståelig ved dem. (...) På en eller annen måte gjemmer angsten seg bak alle symptomer, og da gjør den enten krav på bevisstheten helt for seg selv, eller den gjemmer seg så fullkomment at vi er nødt til å bruke begrepet ubevisst angst – eller hvis vi vil ha en renere psykologisk samvittighet – mulighet for angst, da angsten først og fremst er en fornemmelse. Og derfor er det fullt ut tenkelig at den skyldfølelse som kulturen skaper, ikke blir erkjent som sådan, men forblir ubevisst. Den ytrer seg muligens mer som et ubehag, en utilfredsstillelse, som man søker andre motiveringer for. (Freud 2009: 86)

Jeg opplever at Freud i sin avhandling peker på hva ubehaget er en konsekvens av, og at han videre utdyper fortrenking som en mulig virkning av ubehaget. Om vi ikke klarer å hamle opp med det som skapte ubehag, kan følelsen bli til en ”ubevisst angst” som bevisstheten finner andre forklaringer for enn hva som opprinnelig var årsaken. Dette kan være med på å belyse hvordan en mulig virkning av ubehaget i teatret kan være avvising av den sceniske formen; at den er av dårlig kvalitet eller at det er noe galt med den.

## 5.2 Potensielle funksjoner

Jeg mener at selv om det er viktig for oss alle å få noe å spise straks, så er det enda viktigere at vi ikke sløser bort selve evnen til å føle sult fordi vi bare er opptatt av å få noe å spise straks.  
(Artaud 2000: 11)

Hva så hvis kausaliteten eller forståelsen, som tilskueren kan etterlyse, ikke eksisterer i verket selv, men må skapes gjennom deltagelse? Rancière påpeker ”avstanden som er iboende i selve fremføringen (...) mellom kunstnerens idé og tilskuerens fornemmelse eller forståelse”. I denne avstanden produseres dramaturgiske effekter. På tross av all mulig dramaturgisk bevissthet kan ikke en gang skaperen disponere over disse effektene. Fremføringen ”er dette tredje elementet som ingen eier, noe hvis mening ingen besitter, noe som finnes mellom dem og avviser enhver identisk overføring, enhver likhet mellom årsak og virkning” (Rancière 2012: 28). Her beskriver han dramaturgien, slik jeg forstår ”dette tredje elementet”, altså selve teaterhendelsen og det som foregår i rommet her og nå, og som ingen kan sies å ”råde over”. Rancière ønsker at denne relativiseringen av meningsproduksjon kan bidra til styrke



tilskuerens medskapende rolle. Dette synet er ment som tilskuerens frigjøringsprosjekt slik Rancière ser det.

Kan ubehaget være frigjørende? Og i lys av kapittel 4: Hvordan kan ubehaget åpne fortolkningsrommet? For å sette ord på sin kritikk av metafysikk måtte både Artaud og Derrida benytte seg av metafysikkens figurer. Artaud gjorde dette for ikke å gå til grunne. Han følte seg som en fremmed i sine omgivelser. Jeg tror at også ubehaget i teatret blir uutholdelig om vi ikke skal kunne bearbeide det på en metafysisk måte overhodet. Ved for eksempel å snakke om ubehaget gis det en form i bevisstheten. Jeg skal i det følgende se på mulighetene det gir å ta tak i ubehaget og gjennomtrengre eller overskride det, i stedet for å fortrenge det eller velge det bort til fordel for det behagelige. Jeg tar utgangspunkt i hvordan teatrets mulige sanselige og rituelle natur kan inneha funksjoner for tilskueren. Disse kan også sette teatret inn i et samfunnsmessig funksjonalistisk perspektiv. Jeg vil derfor se på noen mulige sosiale og kulturelle funksjoner ubehaget i teatret kan ha.

### **5.2.1 Estetiske funksjoner**

Estetikken har opprinnelig hatt det skjønne som fokus; både innholdets og formens skjønnhet. Dette fokuset kan ikke knyttes til enten behag eller ubehag, og jeg mener estetikken gjør det vanskelig for seg selv å være en filosofi om kunst hvis den skal avgjøre begrepene sine slik. Jeg skal nå forsøke å skissere noen av ubehagets estetiske funksjoner uten å gå i samme felle selv.

Nærvær betegnes av flere teoretikere som en av teatrets viktigste egenarter, for eksempel av Artaud og Fischer-Lichte. Dessuten bidrar Merleau-Ponty til forståelsen ved å utdype hvordan menneskets nærvær tjener dets persepsjon av omverdenen. Jeg tror ikke det er nødvendig å oppnå et komplett nærvær for at tilskueren skal føle ubehag, men det er mulig at høyere grad av nærvær – også innenfor egen kropp – potensielt kan gjøre at vi kjenner på ubehaget til fordel for å fortrenge det. Vi må heller se for oss at det finnes mange grader av nærvær, og fravær. Nærværet kan tenkes som et premiss for bevisst ubehag. Ubegag vil kunne gjennomtrenges ved hjelp av mer helhetlig og nærværende – ikke nødvendigvis fysisk aktiv, men innvendig – deltagelse hos den enkelte. For Artaud er det viktig at teatret forsynes med et komplett nærvær, både hos aktører og tilskuere.

Fischer-Lichte klarlegger at

the spectators generate meaning in a performance by virtue of the peculiar fact that they themselves partake in creating the process they wish to understand. Only once the performance is over does this situation change. In retrospect, the spectators can try to relate each perceived and remembered element to the whole in order to understand, or fail to understand, the performance. This retrospective attempt to understand is no longer a part of the aesthetic process, which ends with the performance. Any retrospective attempt cannot be integrated into the actual aesthetic experience, which occurs only during the performance. (It could merely serve as the prerequisite for another aesthetic experience during a later performance.) (Fischer-Lichte 2008: 155-156)

Jeg stiller meg skeptisk til hennes slutning om at den estetiske prosessen slutter når publikum forlater salen, og tror dette kan variere fra tilskuer til tilskuer. Paulin åpner opp for at de teatrale prosessene nærmest aldri tar slutt, fordi han opplever det som en mer fruktbar kilde til forståelse, både i kunstnerens arbeid og i tilskuerens persepsjon. Kanskje er ikke tilstedeværelse et premiss for nærvær likevel? Kan vi være nærværende i det vi opplevde også etter at teaterforestillingen er over?

Det kan hende at vi som tilskuere må bidra med mer enn vi hadde tenkt, men det krever ikke så mye å være nysgjerrig og stille noen spørsmål. «En tekst eller et kunstverk gir kun svar på det man spør om. (...) Det er med andre ord tale om et dialektisk forhold, et jeg-du-forhold hvor begge parter inngår i en kommunikativ helhet.» (Kruse 2011: 12) Det er altså snakk om en nysgjerrighet som muligens en forutsetning for dialektisk<sup>38</sup> kommunikasjon i teaterrommet. Rancière påpeker hvordan frigjøringen av tilskueren kan skje bare når vi unngår et skille mellom å se og å handle, og kan ta innover oss ”at å se også er en handling” (Rancière 2012: 25).

Teaterforestillingen plasserer seg selv på toppen av hierarkiet om den kun er laget med den hensikt å presentere én tolkning eller bekrefte tilskuernes allerede ervervede viten. Denne hierarkiske plasseringen bekreftes også om tilskueren forventer å finne én tolkning eller kjenne seg igjen. En dramaturgi som ikke er horisontal overlater mer til tilskuerens medbestemmelse. Rancière tydeliggjør dette med forholdet mellom lærer og elev som lignelse: ”Fra læreren lærer eleven noe læreren ikke selv kan. Eleven lærer dette som en følge av den mestringen som tvinger ham til å søke, og som etterprøver det han kommer frem til.” (Rancière 2012: 27) Rancière foreslår hvordan læreren kan flytte fokus fra det å lære eleven

---

<sup>38</sup> Dialektikk kan beskrives som en ”metode der en gjennom spørsmål og svar, argumenter og motargumenter søker å bestemme begrepens innhold el. trenge inn i et problem”. (Bokmålsordboka)

noe den ikke vet, til det å få eleven til å oppdage ny kunnskap helt på egen hånd. Avstanden mellom uvitenhet om uvitenheten og viten om den ”er en avstand som ingen målestokk kan gjøre rede for” og ”er en metafor for den fundamentale avgrunnen som skiller lærerens væremåte fra ignorantens, fordi den skiller mellom to forstander: Den som vet hva uvitenheten består i og den som ikke vet det.” Men dette stemmer ikke helt, fordi ”[d]et finnes ikke to typer forstander som er skilt av en avgrunn.” (Rancière 2012: 20-21) Dette henger sammen med det Rancière sier om å plassere en ny uvitenhet mellom lærer og elev, i stedet for å peke på at uvitenheten ligger hos eleven og at læreren med sin viten kan fjerne denne. På samme måte er ikke Kurt bare ”dum i låget” og hans eventuelle dumhet kan ikke konstatere andres klokskap. Logosentrisk tankegang hindrer oss fra å ”insistere på to hinanden modstridende udsagn som sande”, som nevnt av Lehmann: ”Vi kan ikke på en gang si, at Kurt er dum i låget, og at han er en smart fyr.” (Lehmann 1992: 20). Dette er et kritisk punkt. Kurt kan være både dum og smart, og samtidig med dette kan han i tillegg være ingen av delene. Det kommer eventuelt an på hvordan Kurt kontekstualiseres. I ubehaget ligger en mulighet for at vi må akseptere to motstridende sannheter om samme sak. Slik kan det være for tilskueren i opplevelsen av en åpen dramaturgi, når hun oppdager at sidemannen er av en diametralt motsatt oppfatning av teaterforestillingen enn den hun selv har. Det betyr ikke dermed at hun bør forutsette at enten hun eller sidemannen har rett, og heller ikke at en sannhet er blitt henne overlevert fra scenekanten.

Avstanden er ikke et onde som må avskaffes, det er en normal betingelse for all kommunikasjon. (...) Den er ganske enkelt veien fra det han allerede vet, til det han ennå ikke vet men som han kan lære (...) ikke for å innta den lærdes posisjon, men for bedre å praktisere kunsten å oversette (Rancière 2012: 22).

Dette kan vi se i sammenheng med det Paulin sier; at det er viktig ikke å presentere én tolkning. Paulin mener det er enda viktigere at det som vises på scenen gjør det mulig å fortsette å tolke. Han ønsker å være i en kontinuerlig prosess med aktørene og tilskuerne, hvor alle leser og lytter sammen. På en måten avviser han muligheten for ’et rent innhold’ eller ’en ren ignorant’, og stiller seg åpen for at vi alle har noe å bidra med.

Vi kan se for oss at en teaterforestilling med skjønn utforming av de visuelle og romlige komponentene, likevel kan skape ubehag om vi ikke forstår disse komponentenes sammenheng. Bærer ikke da tilskueren med seg en forventning om at den skal forstå det samme som de andre tilskuerne, eller at de som har skapt teaterforestillingen ønsker å fortelle

noe presist? Rancières diskusjon av ignoranten blir relevant også her: ”Tilskuerne ser, føler og forstår noe så lenge de setter sammen sitt eget dikt, slik skuespillerne eller dramaturgene, iscenesetterne, danserne eller artistene, hver på sin måte, gjør det.” (Rancière 2012: 26) Det er mange forståelser av en teaterforestilling, blant skapere og aktører, allerede før den første tilskueren får komme inn i teaterrommet. En pluralistisk praksis kan gi en grobunn for enda flere overlappende forståelser, som kanskje primært er subjektive – i alle fall før vi setter ord på dem muntlig eller skriftlig – men som også er en helhetlig intersubjektiv rikdom.

Artaud skriver også at ”det er bra at altfor store bekvemmeligheter forsvinner og at former blir glemt” (Artaud 2000: 13). Altså konstaterer han her at de kjente formene er bekvemme, altså behagelige. Han vil ha oss til å glemme de gamle formene. Samtidig sier han at de nye formene kan være ubekvemme, altså også ubehagelige. Som med så mange andre følelser: for at de ikke skal fortrenses vil Freud bedyre at ubehaget må bearbeides. Å kjenne på ubehaget innebærer altså å ta inn over seg det ukjente som forårsaker det, og gjøre at vi må være mer aktive og bearbeide inntrykkene. Artaud tenker seg at ”alt det som ikke er født, kan fremdeles bli født, forutsatt at vi ikke nøyer oss med å være rene registreringsorganer.” (Artaud 2000: 16). Hvordan kan vi ta imot ubehaget med kroppen i stedet for bare å ”registrere” at det er der? Hvordan merker vi ubehaget på kroppen? Vi må tenke oss at det kan være både mentalt og fysiologisk, men også usynlig og underbevisst.

Det kan være fruktbart å forsøke å finne balansen mellom det behagelige og det ubehagelige, og som nevnt ikke se på dem som kategorier som bekrefter seg selv. Da blir det for lett å skille ut det som behager og det som ikke gjør det, når vi sitter i salen. Derimot er det, fra et teatervitenskapelig ståsted, viktig å analysere spenningsforholdet som en del av iscenesatte begivenheter.

Om referanser og assosiasjoner sier Paulin at det kan utvide materialets mulige virkningspunkter. Han arbeider mye med referanser, men ikke på den måten at man skal kjenne igjen en avansert litterær referanse som for eksempel Derrida (som han selv brukte som regissør av *Villanden* på Nationaltheatret høsten 2012). Han påpeker hvordan psykologisk realisme også rommer massevis av referanser, men at vi oppfatter dem som mer normative; disse referansene kjenner vi oss igjen i som mer hverdagslige. Likevel må vi også kunne se for oss at en type naturalistisk og linær form kan skildre et innhold som vi ikke er kjent med fra før, men at formen er kjent for oss, for eksempel at skuespillernes fremtoning er ”troverdig”; de oppfører seg slik vi mennesker gjør i virkeligheten. Dette dreier seg ikke om det ubehaget jeg ser etter, fordi det ligger så tett opp til innholdet. Jeg vil påstå at dette er

dramaturgier hvor form og innhold er tilnærmet ”synonymer”. Jeg vil også påstå at når dette skjer er det ikke lenger like sannsynlig at ubehaget, som jeg diskuterer i denne oppgaven, vil produseres. Når form og innhold korresponderer med hverandre på denne måten, vil vi kunne si at det ”ikke har form” lenger; det er et forsøk på å gjenskape virkeligheten. Rosenkranz knyttet begrepet om det heslige til formløshet. Artaud diskuterer også dette:

For logosentrismen gjelder det (...) om at nå til det nærvær, hvor al betydning finder sin endelige mening. Det nærvær, Artaud taler om, er derimod så at sige menings-løst, eftersom det bestemmes som det før-fortolkede liv, der ikke kan fungere som noen sidste referent i noget betydningssystem. Mod metafysikkens formgivningsbestræbelse insisterer Artaud på livet som en formløs strøm, der først i formgivningen, fortolkningen, bliver spaltet fra sig selv. (Lehmann 1992: 24)

Men Artaud diskuterer formløshet i en helt annen ende av skalaen. Formløsheten han snakker om er førspråklig. Følelsen av at noe er formløst kan være en kilde til ubehag. Dette skisserer også på finurlig hvis hvor diamentralt motsatt opplevelsen av ubehaget i teatret kan være; på den ene siden at naturalismens nærhet mellom form og innhold er formløs, og på den andre siden at en teaterforestillings form gjør det umulig å definere innholdet. Artaud ønsker umuligheten velkommen fordi den er nettopp førspråklig, den opponerer mot allerede foretatte fortolkninger. Det finnes ingen ”endelig mening”, slik han ser det, derfor ser han også et større potensial i meningsløsheten. Her må jeg presisere at meningsløshet og formløshet ikke skal oppfattes som det samme, men de er relasjonelle. En opplevd formløshet i en teaterforestilling kan være meningsløs for tilskueren, men det betyr ikke dermed at teaterforestillingen oppleves slik av alle eller at den er meningsløs i seg selv.

*Den stygge andungen* kan ha den beskrevne ”avstanden” mellom på den ene siden dramaturgien og alle de formmessige detaljene, og hva teaterforestillingens bar med seg av innhold på den andre. Kompleksiteten i skuespillernes spillestil opplevdes for meg som en av de mest fremmede elementene denne forestillingen besto av. Skuespillernes kroppsspråk, avlevering av replikker (ytterst få), stemmebruk, pust og mumling var nesten eller helt umulig å finne noen psykologisk motivert årsak til. Spillestilen hvilte ikke på den atferd vi mennesker har i virkeligheten, slik naturalismen søker å gjøre, og var som regel umulig å knytte til noen form for menneskelig uttrykksform jeg kjente fra før. Dette opplever jeg også når jeg ser forestillingen i opptak i ettertid. Selv om jeg venner meg mer og mer til dette komplekse uttrykket, er det likevel vanskelig å finne meningen bak skuespillernes

handlingsmønster. Hendelsene på scenen er heller ikke knyttet til noen helhetlig eller lineær handling forestillingen igjennom. Det er ingen av scenene som følger logisk av den forrige. Forestillingen kan oppleves som lite meningsbærende, fordi innholdet kan oppleves som utilgjengelig i større eller mindre grad, alt etter hvem som persiperer. Szatkowskis skisse over hvordan metafiksjonell dramaturgi *problematiserer betydningsproduksjon*, og hvordan det *ikke oppstår betydning* i persepsjon av en simultan dramaturgi (Szatkowski 1993: 130), må kunne betinges av tilskueren som medskapende part. Karakteristikken av teaterforestillingen vil altså kunne variere fra tilskuer til tilskuer. Om betydning produseres eller ikke avhenger altså av tilskuerens medskapende rolle. Dessuten kan *Den stygge andungen* oppfattes som form på like mange måter som det finnes tilskuere i salen. Vi kan derfor si at forestillingen har et formløst preg, og på den måten knyttes til Grusomhetens Teaters inspirator, Artaud.

Artaud ville nok ikke at publikum skulle gi slipp på hva fornuften har å tilby, men han ville ikke gi den en så opphøyd posisjon som brorparten av filosofihistorien har. Merleau-Ponty var på lignende vis kritisk til en type intellektualisme<sup>39</sup> og de som fremholder fornuftens suverenitet. Han forklarer hvordan kroppen kan persipere omgivelsene før intellektet griper inn i prosessen og forklarer hva som foregår.

Med min krop engagerer jeg mig i tingene, de sameksisterer med mig som legemliggjort subjekt, og dette liv i tingene har intet til fælles med konstruktionen af videnskabelige genstande. På samme måde forstår jeg ikke andres gestus gennem en intellektuel fortolkningsakt, bevidsthedernes kommunikation har ikke deres erfaringers fælles mening til grundlag, men er grundlaget for dem: den bevægelse, hvorigennem jeg hengiver mig til skuet, må erkendes som irreducibel, jeg følger mig til det i en slags blind erkendelse, som går forud for definitionen og den intellektuelle meningsforarbejdning. (Merleau-Ponty 1994: 152-153)

Merleau-Ponty forteller noe om hvilke muligheter som ligger i kroppens persepsjon av tingene alene, og bidrar her til å sette ord på formløshet og førspråklighet som kilder til erkjennelser om omverdenen. Med sitt fenomenologiske ståsted tilbyr Merleau-Ponty et holistisk<sup>40</sup> syn på sammenhengen mellom psyke og fysikk når han skisserer menneskets

---

<sup>39</sup> ”Intellektualisme, filosofisk retning som betoner tanken eller intellektet i motsetning til viljen og følelseslivet.” (Store Norske Leksikon)

<sup>40</sup> En helhetstankegang som for eksempel ikke tenker seg hjernen som avskåret fra resten av kroppen. ”Holisme, helhetstenkning; innen psykologi, biologi, sosiologi og antropologi den metode som anvender helheten som forklaringsprinsipp, i opposisjon til studiet av isolerte trekk.” (Store Norske Leksikon)

forhold til omgivelsene. Når han skildrer mennesket og menneskekroppens interaksjon med omverdenen, kan det bidra til å skissere hvordan ubehaget ikke ligger i formen selv, men i vår persepsjon av den. ”Gestusmeningen er ikke givet, men forstås, dvs. gribes gjennom en akt fra tilskuerens side.” (Merleau-Ponty 1994: 151) Vi må altså begripe gesten, som den kroppsbevegelsen den er, ved hjelp av vår egen kropp, slik Merleau-Ponty ser det: ”Gesten fremtræder for mig som et spørsmål, den viser mig nogle sanselige steder i verden, den tilskynder mig til at mødes med den dér. Kommunikationen lykkes, når min adfærd finder, at denne vej er dens egen vej.” (Merleau-Ponty 1994: 152)

Kruse leder oss også inn på den fenomenologiske forståelsen av persepsjon: ”Som mottager, eller deltager, kan man alltid berike kunstopplevelsen sin gjennom innsikt i et kunstverks egenskaper. (...) Men det krever en bevissthet om det å være oppmerksom.” (Kruse 2011: 16) Teigen ønsker at teater skal være et felles arbeid, at publikum skal delta. Likevel er tilskuerne utrolig ulike, og man kan aldri vite hva de tenker eller assosierer. Hun vil at publikum skal sitte og tenke, og bli litt usikre. Hun ønsker heller å skape friksjon enn å lage noe som alle forstår.

Artaud skriver at

[i] et gitt tidsrom vil vi til et størst mulig antall bevegelser føye et størst mulig antall fysiske bilder og mulige betydninger knyttet til disse bevegelsene. De anvendte bildene og bevegelsene er ikke kun til for øyets og ørets ytre fornøyelse, men for sinnets mer skjulte og utbytterike glede. (Artaud 2000: 109-110)

En teaterforestilling kan ha mange mulige motsetninger og sannheter som kolliderer med hverandre. Kan vi forsøke å leve med det eller vil vi avvise det? En ting er å kjenne på sine egne reaksjoner på opplevelser, en annen ting er å gjøre bruk av dem. Kruse bruker noen begreper for å beskrive stasjoner i formidlings- og persepsjonsprosessen. Konsepsjon<sup>41</sup> dannes når tilskueren ”bruker all sin innsikt, kunnskap og erfaring” for å forstå det den har sanset. Han mener

[d]et har mer med kulturell og personlig fortrolighet å gjøre enn kunstfaglig innsikt og kompetanse. Det er også noe kunstneren er nødt til å ha forståelse for, og kunstneren må ”kalibrere” sitt uttrykk på en slik måte at verket ikke under- eller overvurderer mottagerens

---

<sup>41</sup> konsepsjon: unnfangelse, befruktning  
konsipere: lage (skriftlig) utkast, utforme i konsept  
(Bokmålsordboka)

visdom, men spiller på den slik at den utfordres til stadig nye erkjennelser (og ikke utelukkende søker å oppfylle alles forventninger hele tiden). (Kruse 2011: 28).

Kruses forklaringsmodell tydeliggjør sammenhengen mellom forventning og fortrolighet hos tilskueren. Kunstneren kan forsøke å få tilskuerens fortrolighet, men behøver kunstneren samtidig å innfri forventninger? Det er helt klart at et uttrykk som bryter med både forventninger til og fortrolighet med teatret vil kunne skape ubehag. Assimilasjon beskriver Kruse som den sammensmeltning mellom de nye inntrykkene og det ”individuelle erfaringsrepertoar” tilskueren allerede har. Dette påfølger konsepsjonen, og er så å si avhengig av den, ifølge Kruse. Jeg vil derimot påstå at det kan skje en assimilering mentalt – hvor det kan oppstå ”interaksjon og spenning” – men at tilskueren likevel kan få problemer med konsepsjonen. Kruse ser muligheter for at stadiene i formidlings- og persepsjonsprosessen kan foregå i en lineær utvikling eller mer lateralt<sup>42</sup>. Vi er alle utstyrt med subjektive referansepunkter, refleksjonsevner og ståsted. Alle opplever teaterprosessen forskjellig.

Man må ha lov til å sukke over erkjennelsen av at det er enkelte mennesker gitt uten nevneverdig besvær å kunne hente opp fra sine egne følelsers malstrøm den dypeste innsikt, mens vi andre må bane oss vei dit, usikkert og famlende. (Freud 2009: 83)

Alle må finne frem på sine måter. Om vi i møte med ubehaget blir ledet inn på en fremmed vei, kan vi bøye av og gå i en annen retning.

Artaud ønsket å overvinne metafysikken, som han mente at kun tilbød en forenklet tankegang, slik han så det. Vi kunne ikke forstå verden fra et slikt forenklet perspektiv. Dette var noe av det Derrida tok tak i fra Artauds tankegods.

Derrida erkender imidlertid, at det er vanskeligere end som så at tenke ud fra ’den oprindelige forskel’, fordi man af sproget konstant tvinges tilbage til en metafysisk tankegang. (...) En virkelig overvindelse af metafysikken ville kræve et nyt sprog, og Derrida kan endnu ikke få øje på, at et sådant skulle eksistere. (Lehmann 1992: 21)

---

<sup>42</sup> Kan bety ulogisk. I Kruses betydning noe ”som nærmer seg fra siden; fra helhet til detalj” og tilbake (Kruse 2011: 141).



Altså kan kun de nye språkene utvide vår språkforståelse? Derrida mener at om vi erklærer å ha overvunnet metafysikken en gang for alle, da vil ikke vår erklæring være annet enn en metafysisk slutning i seg selv, og dermed også nok en naiv rasjonaliseringskritikk. Kanskje kan ikke forståelsen av ett teaterspråk i seg selv være fruktbart med mindre det i videre forstand genererer stadig nye forståelser i takt med tidens og språkets utvikling. Kruse sier om dette at

[d]et som kreves, er en vilje til å danne seg en egen forståelsesmodell, å trenge inn i det ubegripelige ved å gjøre det begripelig, å gjøre det abstrakte til noe konkret. (...) det fordrer kreativt mot og styrke til å dyrke fantasien og kultivere erfaringer, de samme egenskapene som trengs når vi konfronteres med livets små og store utfordringer ellers, til å takle konflikter, løse problemer, trøste et gråtende menneske. Evnen er der hos alle. (...) Det blir da et reflektivt og dikterisk emne som modnes og videreutvikles i kraft av sin naturlige relevans til det å være et aktivt levende menneske, på samme måte som vi etter hvert lærer å reflektere over forelskelse og kjærlighet, sorg og fortvilelse, vennskap og fortrolighet. Vi kan aldri bli ”eksperter”, for det ligger ikke i sakens natur. Men vi kan oppnå stor erfaringsmessig visdom og opptre klokt og fordomsfritt overfor nye opplevelser. (Kruse 2011: 34-35)

På samme måte som Kruse bedyrer at vi ikke kan bli eksperter, og at vi bør akseptere det, kan det være at ubehaget må godtas som det det er. Paulin ønsker heller å se på det uforståelige, fremmede og kompliserte som lystbetont, og som en kilde til nysgjerrighet og fascinasjon. Han opplever at å se et ubehag som en funksjon er å se det som et verktøy for kunstneren. Da kan det også forstås som manipulasjon eller forsøk på provokasjon. I bunn og grunn er det nok slik jeg ønsker å snu på ubehagets negative ladning; jeg tenker meg at behag og ubehag ikke er dikotomier og derfor heller ikke er rake motsetninger. Ubegag kan være fruktbart, og behag kan være fruktesløs.

Tilskueren kan ”vende” sin forståelse av ubehaget ved å fri seg fra den tro at man kan foreta noen ”riktige” fortolkninger eller at disse samstemmer med alle de andre fortolkningene i salen. Fischer-Lichte slår fast at

The hermeneutic subject would bring forth meaning in order to understand the performance regardless of whether it believes to actually reach a level of understanding or eventually concludes that every attempt to understand is doomed to fail. (Fischer-Lichte 2008: 155)

Jeg tenker meg at et ubehag er mulig å overskride for hvem som helst. Det handler mer om individuell innstilling til teater og til det å være tilskuer eller deltager. Som Artaud skriver dreier det seg «om en holdning til kunst – til opplevelse, til skaping og til berettigelsen av kunst i vår tilværelse – drevet av en nysgjerrighet på det å være et opplevende menneske i det hele tatt.» (Artaud 2000: 17).

### 5.2.2 Ritualistiske funksjoner

Vi skal nå se dette fra et ritualistisk perspektiv. Dette perspektivet har vært viktig for de mer antropologiske delene<sup>43</sup> av teatervitenskapen, for å forstå menneskers samhandling gjennom teater som ritual.

Et viktig ledd i Victor Turner<sup>44</sup>s ritualiteori er separasjonsfasen, som setter det hele i gang. Denne løsriver deltageren fra en selvopplevd eller kulturell posisjon. Subjektet tas ut av sin vante kontekst (Fischer-Lichte 2008: 175). Løsrivelsen eller separasjonen fører oss over i en liminalfase. Den liminale fasen er en fase hvor deltageren er løsrevet fra tidligere tilstand eller kontekst, og hvor deltageren heller ikke har inntatt et nytt ståsted. Når teaterforestillingen ikke er identitetsbevarende blir den altså heller identitetsoverskridende. Separasjon og liminalitet kan gi ubehag. Begge kan forårsake kognitiv dissonans, særlig hvis tilskueren ikke er budt på det. I kunstnerisk sammenheng er nettopp slike uforutsigbarheter og transformative potensialer noen ganger selve drivkraften bak den kunstneriske virksomheten, for eksempel når teaterforestillingen tar nye former i bruk for å skape nye perspektiver på et kjent tema.

Jeg utgår fra at man kan klare å bevege seg fra separasjonsfasen, gjennom liminalfasen og til slutt aggregere<sup>45</sup> en ny erkjennelse. Dette kan ses som en overskridelse av tidligere erkjennelser. Vi har gode grunner til å se på en slik ritualistisk funksjon fra et teatervitenskapelig ståsted.

Fischer-Lichte beskriver blant annet konkret fysiologisk inngripen i teatre hendelser. Et eksempel hun bruker er Marina Abramovic's performance *Lips of Thomas*. Om denne skriver hun at: "It was ritualistic by virtue of engendering a transformation of the performer and certain spectators but lacked the publicly recognized change in status or identity, as is often

---

<sup>43</sup> Knyttet til blant andre Viktor Turner, Richard Schechner og Eugenio Barba.

<sup>44</sup> Victor Turner var en britisk antropolog som skrev om symboler og ritualer. Han la an et ritualistisk perspektiv på teater som kulturuttrykk, inspirert av den kanadiske samfunnsforskeren Erving Goffman. (Store Norske Leksikon)

<sup>45</sup> **aggregere** (fra lat *'hope opp'*) samle; koble sammen (Bokmålsordboka)

the case with rituals.” (Fischer-Lichte 2008: 15). I Fischer-Lichtes transformative forståelse fremstår publikums fysiologiske reaksjoner og handlinger som et tegn på transformasjon og ritualistisk funksjon, men er det ikke også slik at tilstedeværelse og innvendig transformasjon er like ritualistisk viktig i teatersammenheng? I Fischer-Lichtes eksempel kan vi *peke på* den dramaturgiske effekten. Jeg er enda mer interessert i de usynlige og underbevisste virkningene teatret har. Mye foregår i oss mennesker uten at vi kan se det eller sette fingeren på det. Usynligheten bør likevel ikke forhindre oss fra å snakke om dette eller ta tak i det:

Men kan vi ikke snu om på problemets begreper, og spørre oss om det ikke nettopp er viljen til å avskaffe en avstand som skaper den? Hva er det som gjør det mulig å erklære at tilskueren som sitter på sin plass er inaktiv, om ikke den allerede forutsatte dyptgripende motsetningen mellom det aktive og det passive? Setter vi ikke likhetstegn mellom blikk og passivitet fordi vi forutsetter at å se betyr å finne behag i bilde og skinnet (Rancière 2012: 24).

Det er ikke dermed slik at tilskueren må inviteres opp på scenen eller bli en del av forestillingen for at aktiviteten skal øke eller ubehaget skal produseres. Aktiviteten kan være innvendig, og det kan også ubehaget. Når Fischer-Lichte beskriver publikums reaksjoner på Abramovic’ performance forholder hun seg til en konkret reaksjon som fører til en synlig aksjon fra tilskuernes side. Er ikke de innvendige prosessene vel så interessante, selv om de er vanskelige å få tak på? Fischer-Lichte opererer mye i det synlige, men det må også nødvendigvis skje noe i teaterrommet som vi ikke kan ta og føle på. Det vil være dumt å slå fra seg muligheten for å diskutere det.

Det er ikke umulig at ubehaget fortrenses, men hva hvis det fremstår tydelig og klart i bevisstheten. Å kjenne på et ubehag kan være kritisk og katastrofalt. Fischer-Lichte beskriver hvordan *Lips of Thomas* “put the audience in a deeply disturbing and agonizing position that invalidated both the established conventions of theatrical performance and generally of human responsiveness to a given situation” (Fischer-Lichte 2008: 12). Reaksjonene hos publikum var ganske synlige; et mulig ubehag som konsekvens av at Abramovic skadet seg selv. ”She plunged the audience into a crisis that could not be overcome by referring to conventional behavior patterns” (Fischer-Lichte 2008: 12). En slik krise kan være slitsomt, og som tilskuere kan vi bli fortvilet og forvirret på grunn av fremmed form og språk. Men kan det også være slitsomt uten at vi som tilskuere knytter direkte negative følelser til det? Eller sagt på en annen måte: Er det mulig å håndtere krisen (Schechner 2003: 124)?

Artaud ser for seg at teatret potensielt kan gi deltagerne en omvendt forståelse av hva som er enkelt og hva som er vanskelig å forstå: ”I teatret, som i pesten, finnes en slags underlig sol, et lys av uvanlig intensitet, hvor det virker som om det vanskelige, og til og med det umulige, plutselig blir vårt normale element.” (Artaud 2000: 30) Det er overraskende at Artaud her ønsker at ”det vanskelige” og ”det umulige” skal bli normalt. Jeg har forstått det slik at han mener det det fruktbare ligger i selve umuligheten, uansett hvor umulig den er.

Hvordan noe virkelig kan transformeres til å bli vårt ”normale element” er derimot vanskelig å forklare kausalt, men det blir kanskje enklere om vi ser på et typisk overgangsritual. Når noen gifter seg går de fra å være ugift til å bli gift, og denne overgangen er ofte forventet, med mindre det er snakk om tvangsekteskap. Derimot vil overgangen fra liv til død være vanskeligere å godta, og den skaper større ubehag. En persons liv kan slutte brått og uventet, og sorgprosessen transformerer de pårørende til å forstå og leve med tapet. En begravelse kan også gi en ritualistiske inngang til forståelsen, hvor fellesskapet som regel innlemmes slik at det i større grad dannes en felles erkjennelse om hva som er skjedd og hvem avdøde var. Om overgangen fra liv til død kan si oss noe om ubehagets prosesser er vi igjen ved Freuds diskusjon av dødsdriften, men vi er også ved et veiskille i bruken av begreper. Døden og ubehaget bærer med seg svært dystre og lite fruktbare konnotasjoner. Så hva skal vi med slike begreper som gir oss assiasjoner til noe stagnert og innskrenkende? Jeg tror vi må kunne se på alle livets og virkelighetens bestanddeler som en viktig kilde til utvikling og nyere forståelser, også de ubehagelige. Derfor blir min forståelse av ubehaget funksjonalistisk. Noe er bare som det er. Døden er også slik. Noen ganger når den har inntruffet forsøker vi å forsone oss med den. Døden og mange andre fenomener må vi mennesker forholde oss til.

Når Artaud snakker om en sort sol er det nettopp et slikt ”dobbel” bilde på at noe dystert kan gi liv til noe nytt. ”Teatret løser konflikter, frigjør krefter, utløser muligheter, og om disse mulighetene og disse kreftene er sorte, så er ikke det pestens eller teatrets feil, men det er livets feil.” (Artaud 2000: 30-31) Med dette kan det være at Artaud mener vi ikke kan fortrenge noen av livets sider. Om livet gjør det vil det ikke være fullstendig. Vi må forholde oss til livets harde realiteter: ”Vi er ikke frie. Og himmelen kan fremdeles falle i hodet på oss. Og teatret er til for å lære oss dette først og fremst.” (Artaud 2000: 72) Artaud bruker pesten som lignelse for krisehåndtering:

Teatret er, som pesten, en krise som løses med død eller helbredelse. Og pesten er et overlegent onde for den er en total krise som kun etterfølges av død eller ekstrem rennselse. På

samme måte er teatret et onde fordi det representerer den høyeste likevekt som ikke kan realiseres uten ødeleggelse. Teatret innbyr ånden et delirium som frigjør dens energi; og endelig kan man konstatere at fra et menneskelig synspunkt er teatrets handling, i likhet med pestens handling, velgjørende, for teatret får menneskene til å se seg selv som de er, det får masken til å falle, teatret avslører løgnen, feigheten, nedrigheten og hykleriet (Artaud 2000: 31).

Her sier Artaud på en måte at teater skal ikke være identitetsbekreftende, det skal være identitetsoverskridende. Slik han her beskriver teatrets overskridende potensial, opplever også Amundsen viktigheten av ubehag som potensiell komponent i teatret, for at teater skal kunne ha et subversivt<sup>46</sup> potensiale. Han sier likevel at et ubehag er vanskelig å forstå verdien av, men sammenligner det med tran; det smaker ikke godt, men det er kanskje nødvendig. Fischer-Lichte hevder at “artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis” (Fischer-Lichte 2008: 23). Jeg tror vi her kan se muligheten for at ubehaget ikke bare kan ses som nedrivende, men at det kan være en transformativ faktor i teatret.

### 5.2.3 Sosiokulturelle funksjoner

Jeg vil nå gå nærmere inn på hvordan ubehagets estetiske og ritualistiske trekk kan ha funksjoner for samfunnet som sosial og kulturell arena.

Å fri seg fra en fornuftsbasert kausalitet, hvor alle årsaker skal lokaliseres og dermed gjøre at alt kan forstås, kan være vanskelig eller umulig. Det virker som om vi mennesker har en reell trang til å forstå alt rundt oss. Men er det ikke nettopp også umulig å forstå alt? Behovet for å forstå kan være instinktivt, men jeg vil velge å se det som kulturelt betinget for å kunne gi det en type funksjonalitet.

Et dyr som ikke har kontroll på omgivelsene eller en situasjon vil ofte enten gå til angrep eller trekke seg tilbake. Vi kan tenke oss at mennesker også har lignende instinkter ovenfor situasjoner vi møter i sivilisasjonen. Kanskje er den driftssublimering Freud beskriver nettopp et tegn på at vi mennesker må undertrykke våre ønsker om at alt skal henge sammen og forstås. Sivilisasjonen gir en stadig mer fortettet og sammensmeltet miks av kulturer og subkulturer, hvor det er kortere mellom uoverenstemmelsene. Vi kan tenke oss at det er lettere å få øye på samfunnets store forskjeller og ulikheter. Slik kan det også være i

---

<sup>46</sup> subversiv: omstyrtende, omveltende (Bokmålsordboka)

teatret, hvor innholdet er fortettet, og hvor man møter teaterforestillingen ved å være fysisk tilstede i rommet, man slipper ikke unna med mindre man velger å forlate midtveis.

Rancière skisserer det relasjonelle forholdet mellom tilskuer og deltager, og slik påpeker også Artaud hvordan tilskuerne blir passive i teater ”som vi ikke klarer å få noe annet ut av enn et rent kunstnerisk og statisk utbytte til glede for nytelsesmennesket, ikke for det handlende mennesket – aktøren” (Artaud 2000: 13). Artaud viser tegn på et ønske om å forene aktører og tilskuere til felles deltagelse i teaterforestillingen. Forberedelsene – og de er ikke enkle ifølge Artaud – er det aktørene som står for, men under teaterforestillingen skal publikum også være aktører i en kultur hvor vi ikke bare kan ”trekke tanker ut av våre handlinger”, men også bør ”identifisere våre handlinger med våre tanker” (Artaud 2000: 12). Her er Rancière og Artaud enige. Vi tenker, derfor gjør vi. Rancière beveger seg i samme retning, refererer også til både Artaud og Brecht, og påpeker hvordan en tilskuer aldri kan bli mer enn en observatør, men hvordan han må bli ”et menneske som fullt og helt besitter sine livsenergier.” (Rancière 2012: 13) Han ønsker å plassere tilskueren i sentrum, som en av de viktigste komponentene i en fungerende teaterhendelse. ”Vi trenger et teater uten tilskuere, der de tilstedeværende lærer, i stedet for å la seg forføre av bilder, der de blir aktive deltakere i stedet for å være passive kikkere.” (Rancière 2012: 12)

Paulin sier noe om at ubehaget kan ha sosiale årsaker. Med dette tror jeg han mener at fellesskapets konsensus er med på å skape forventninger og skuffelser. Vi vil gjerne forstå det de andre i salen forstår. Teigen kommenterer også tendensen til at det nyskapende ofte forbeholdes et mindre og ofte mer teaterrent publikum, og etterlyser nyskaping på ulike måter for flere publikumsgrupper.

Jeg tror at vi mennesker kan risikere å godta et destruktivt fenomen i vårt samfunn om vi ikke får nye språk å snakke om det med<sup>47</sup>. Et eksempel på dette kan være hvordan surrealismen – med dets kunstspråklige nydannelser – ble avvist av både stalinister og nazister under statlige regimer i det forrige århundre. Det viktigste for dem var å bekrefte sine egne løsninger på det *de* så som samfunnets kjerneproblemer, som for eksempel at de mente Holocaust var et viktig ledd i retningen mot et bedre samfunn. Freud beskriver denne identitetsbekreftelsen godt:

---

<sup>47</sup> Adorno, blant andre, påpeker at samfunnet kan bekrefte seg selv gjennom en kunst, om kunsten ikke vender samfunnet ryggen. Han beskriver at hvis kunsten, i vårt tilfelle teatret, kun bekrefter allerede eksisterende forståelser av samfunnet vil den miste sin kraft til å stimulere kritisk tenkning. ”Kulturindustrien fremviser verden så nært virkeligheten som mulig slik at konsumentenes liv skal oppleves som meningsfylte” (Larsen 2013: 23)

Foruten de oppgaver i retning av driftsinnskrenkninger vi er forberedt på, gjør også den faren seg gjeldende som vi kunne kalle ”massens psykologiske fattigdom”. Den faren truer først og fremst der hvor fellesskapet er bygd opp omkring deltagernes innbyrdes identifisering (Freud 2009: 64).

Heller ikke Artaud undervurderte teatrets kulturbekreftende rolle i sin samtid. Han mente at teatret kan forhindre og lindre samfunnsproblemer og menneskeskapte katastrofer: ”Det ser ut til at det gjennom pesten skjer en kollektiv tømning av en enorm byll som både er av moralsk og sosial art; og akkurat som pesten, er teatret til for å tømme byller kollektivt.” (Artaud 2000: 31) Vi kan tenke oss at dette skjer om mennesket, eller tilskueren, blir mer bevisst sin egen aktive posisjon, og at passivitet også er en aktiv posisjon: ”Det er dette ordet emansipasjon betyr: Utydeliggjøringen av grensen mellom de som handler og de som ser, mellom individer og medlemmer av et kollektiv.” (Rancière 2012: 35)

Jeg vil forsøke meg på en forståelse av at overskridelsen av ubehag kan gjøre at vi bedre håndterer vårt forhold til det ukjente og det fremmede. I postkolonial teori refererer man til forståelsen ”vi og de andre”, hvor koloniherrenes *vi* forholdt seg til *de andre* der ute i kolonien. Ubegrepet kan resultere i en slik hierarkisk stilling hvor tilskueren forholder seg til *noe annet* som noe fremmed, og vil stille seg rådende og dømmende ovenfor dette *andre* som er ukjent. En ukjent kultur kan ha en ukjent form på atferdsmønstrene. Som vi har sett ble atferd også heftig diskutert av Renessansens og Klassisismens regeldramaturger. Slik jeg sammenligner møter mellom ulike kulturer med møtene mellom tilskueren og et for den fremmed teaterspråk, sammenligner både Teigen og Paulin en type avvisning av teaterspråk med fremmedfrykt.

Vår kropp er plassert i ulike rom i verden. Vi er alle del av ulike kulturflater, vi kan kalle også dette for repertoarer slik sosiologien gjør. Som tilskuere i teatret har vi alltid et sett med erfaringer, fra virkeligheten og teatret, som utgjør vårt ståsted og våre repertoar<sup>48</sup> for forståelse og fortolkning av kunstverk:

Det er alltid lærerikt å måle dramaets tilsynelatende lovmessigheter opp mot tilsvarende lovmessigheter i andre kultursammenhenger. Som regel vil vi oppdage at opplevelsesverdier

---

<sup>48</sup> Innen kultursosiologien har forskningen forflyttet blikket til ”økt vekt på kulturelle repertoarer fremfor sosiale strukturer (...) Et repertoar er et reservoar av mulige måter å gjøre ting på, men et repertoar har også en grense. Et kulturelt repertoar vil derfor både muliggjøre og begrense kulturell praksis.” (Larsen 2013: 39)

danner et tillært repertoar av momenter hvis prioritet er like variabel som uttrykkene er forskjellige. (Kruse 2011: 98).

Det kan hende at tilskueren opplever å se en teaterforestilling som ikke korresponderer med dens eget repertoar. Mange mennesker ønsker tilhørighet til et kulturelt fellesskap som vi være bli fortrolige med: “Her inntreffer det merkelige at vi blir mer fortrolige med slike sjelelige prosesser som massefenomener, og de er mer bevisstgjorte der enn de kan bli det hos det enkelte individ.” (Freud 2009: 93) En fobi for det ukjente kan oppstå samtidig hos flere som er ukjente med et uttrykk:

Phobias constitute subjective meanings, rooted in the individual's biography. Likewise, certain objects and processes could, when perceived, trigger identical, highly affective emotions in a large number of people of a certain culture. (Fischer-Lichte 2008: 152).

Kruse illustrerer denne problematikken ved å se på ulike fagmiljøers forhold til hverandre:

Løsninger på problemstillinger søkes som regel innen det området som er best kjent, og der graves det dypere og dypere, mens svaret kanskje ligger rett ved siden av, innen et beslektet område. Men innen det beslektede området er det så mye ukjent at det er mer behagelig å late som om området ikke er der. (Kruse 2011: 10).

Dette er Kruses mistanke til hvorfor folk vegrer seg for det tverrfaglige innenfor kunsten. Det kan lett illustrere hvordan ubehaget ser ut. Det er ubehagelig å se over til et annet fagområde fordi vi behersker vårt eget så godt, på samme måte som når vi behersker et teaterspråk så godt og møter et nytt. Videre skriver Kruse at «Spissfaglig kunnskap alene avler bare en type dumhet som, paradoksalt nok, undergraver nettopp de menneskelige kvalitetene som (...) evnen til refleksjon og dyrking av ettertanken (Kruse 2011: 10). Han er altså skeptisk til kunnskap som bare bekrefter seg selv istedenfor å dra veksler på fremmed kunnskap, eller enda verre: ny kunnskap, når man er innforstått med den kunnskapen man allerede har. På samme måte mener Paulin at teatrets og kunstens funksjon er vise det vi mennesker ikke er og det vi ikke forstår, for å gjøre vår allerede ervervede kunnskap mer usikker. Han mener at det å se ”materialet” i en teaterforestilling fra et fremmed perspektiv, som gjør at vi ikke forstår, er mye mer interessant enn å se gjennom våre vante perspektiv.



Som Merleau-Ponty sier er ikke huset selv et hus ”set ingensteds fra, men huset set fra alle steder” (Merleau-Ponty 1994: 3). Vi må se noe fra flere vinkler for virkelig å kunne *se det*, og i hvert fall for å kunne se *noe annet*. På samme måte er verden ”begrebet om en åben og uafsluttet mangfoldighed, hvori relationerne er reciproke implikasjoner.” (Merleau-Ponty 1994: 7) Verden som enorm størrelse er altså også et mangfold av innbyrdes relasjoner og implikasjoner, uansett hvor fremmed den måtte være. Det gjelder bare å spørre etter dem.

Kan vi tenke oss en mulighet for at tilskueren gjør om ubehaget til noe positivt, og gjør det fremmed til noe kjent, til en del av sitt eget repertoar. Det er nærliggende å se for seg at gjentagende møter med ukjente teaterspråk gjør oss mer tilpasningsdyktige, men er det virkelig slik? Det beror nok litt på hvordan vårt repertoar dannes over tid:

Det magiske punktet der noe ”vipper over” og plutselig er noe annet, finnes bare i mottagerens sinn. (...) Hvor går det vertikale mellom *noe* og *noe annet*? Det kommer an på øyet som ser og, ikke minst, hvor mange ganger øyet har sett det. Hvis *noe annet* er kjent, så ser øyet det tidligere enn hvis *noe annet* er ukjent. (Kruse 2011: 100)

I sin tid ble de demokratiske prinsipper fundert på en forståelse om at man kunne temme naturens ville fantasi til en sikrere forståelse av hvordan verden henger sammen: ”Formuleret ultrakort betyder overgangen fra myte til logos [fornuft] ifølge en platonsk indstillet filosofi en overgang fra forvirring til vished, fra ubegrundet tro til funderet viden.” (Lehmann 1992: 19) Kritikken, fra flere hold, består altså i at man mister noe på veien ved å avvise forvirringens fruktbare natur og slå fast at den tilhører et tilbakelagt stadium i menneskets historie. Derrida er opptatt av hvordan fornuftsbasen, en rasjonaliseringstvang, er et feilskjær i filosofihistorien. Lehmann skriver at Derrida foretar ”en psykoanalyse af filosofien, altså den vestlige fornuft som sådan, idet han driver dens fortrængte sider frem i lyset” (Lehmann 1992: 19-20). Det er altså en øvelse som ligner på Freuds forsøk på å psykoanalysere kulturen. Her utgås det altså fra at det som det rasjonelle sinn kan oppfatte må fortrenge noe annet, noe irrasjonelt og uforståelig.

Teatret har potensiale til å avstedkomme sosiale og samfunnsmessige virkninger og funksjoner, og dette kan muligens ikke bli debattert nok. En konsekvens av teatret som premissleverandør for virkeligheten kan være forflytning i publikums forståelsesmåter, men også til hvordan de søker seg til kunst. Hva skjer da når teatret ikke utfordrer våre forståelsesmåter? Ender vi opp med bekreftede og forenklete måter å se innholdet og verden

på? Jeg tror vi kan trene våre oversettelses- og adaptasjonsevner ved hjelp av språklige utfordringer i teatret.

Det er den evnen hver enkelt har til å oversette på *sin* måte det han eller hun fornemmer; å knytte det til det særegne intellektuelle eventyret som gjør dem lik alle andre, så lenge dette eventyret ikke likner på noe annet. (...) Tilskuerne er alle like kompetente til å bruke den evnen de alle har til å stake ut sin egen vei. (...) Denne egenskapen utfoldes gjennom ureducerbare avstander, ved et uforutsigelig spill av assosiasjoner og dissosiasjoner. Tilskuerens emansipasjon (...) ligger i denne evnen til å forbinde og atskille. Å være tilskuer er ikke en passiv tilstand som må omgjøres til noe aktivt. (Rancière 2012: 31)

Det kan ligge assosiative muligheter i et ukjent språk. Fischer-Lichte utdyper at assosiasjoner subjektet produserer som del av sin persepsjon

occur without being called for or sought out. They simply arise in the consciousness of the perceiving subject. As memories, associations refer to past experiences, lessons, or knowledge. They interweave unique subjective experiences with inter-subjectively valid cultural codes. Moreover, the same associations might appear as sudden intuitions, new ideas, or thoughts and thus surprise the perceiving subject more than any type of association (...) the associative generation of meaning strikingly differs from an intentional process of interpretation. Interpretation depends on searching for meanings which might "match" (...) Associative meaning, however, emerges without the intention and effort of the concerned subjects and sometimes even against their wills. (Fischer-Lichte 2008: 143)

Slik Fischer-Lichte beskriver var det ikke enkelt å knytte dem sammen til noen intensjonal tolkningsprosess.

Da jeg så *Den stygge andungen*, opplevde jeg at et vell av assosiasjoner hjalp meg i min persepsjons- og fortolkningsprosess. Assosiasjonene ble igangsatt av de mange referansene teaterforestillingen inneholdt. Jeg gikk ut av salen med en følelse av ubehag og forvirring. Jeg hadde ikke forstått så mye av teaterforestillingen. Jeg hadde likevel en følelse av at den fortalte noe, men forsto ikke med en gang hva det var. Mange spørsmål dukket opp og jeg forsøkte å finne svar på dem, men opplevde også at min fysiske persepsjon var vel så viktig som hva en mer rasjonell persepsjon kunne tilby. Jeg opplevde etter hvert å bli oppmerksom på en mulig meningsbærende sammenheng mellom noen av scenebildene forestillingen var satt sammen av. Jeg opplevde at figurene som skuespillerne framstilte på

scenegulvet manglet nærvær i sin egen kropp og ikke var oppmerksomme på hva som foregikk rundt dem. ”Arbeid gjør fri. Det er på dette, nasjonenes visdom beror. Det var med legene og ikke pasientene at samfunnet begynte.” blir på et punkt projisert på bakteppet. Særlig den siste setningen, forstått i lys av scenen med hjelpearbeiderne, assosierte jeg med hvordan psykiatrien skiller syke fra friske, på samme måte som referansene til Holocaust ledet tankene over på hvordan de utslettet jødene til fordel for det de anså som en ren rase. Tekstens referanse til både Hitlers ”Dritte Reich” og konsentrasjonsleirene, satt sammen med keiseren som tror han har fått nye klær, sa meg noe om at her var ikke menneskene helt tilstede i gjøren og laden. De åpnet ikke øynene opp for det som virkelig skjedde. Også jakten på villender framsto nokså useriøs fra jegernes side, som så ut til å være mer opptatt av våpentraktingen enn hva de egentlig drev med. Bare H. C. Andersen selv – som også var ”portrettert” på scenen – bar blomster, lot seg fange av tilstedeværelsen i nuet og kveilet seg ellers spastisk rundt på bakkenivå. Det var som om han forsto at noe var galt. Kvinnen ved pianoet kan også ha hatt en større innsikt i hva som egentlig foregikk. Hun bandt dessuten scenene sammen, i alle fall delvis, og sang til stadighet sanger om det som skjedde. Hun ga også stemme til den grå andungen i helfigur.

Slik så jeg en slags rød tråd, men ikke på den måten man vanligvis bruker uttrykket. Den røde tråden fremsto mer for meg som en tematisk likhet mellom scenene. Denne tematiske likheten kunne jeg også knytte til historien om den stygge andungen som de andre endene ville støte fra seg. Det ga meg inntrykk av noen tema som forestillingen tok opp; maktmisbruk, sykeliggjøring og utenforskap. Det var akkurat som at jeg opplevde en utvikling i min forståelse av teaterforestillingen en god stund etter at jeg hadde sett den. Jeg løsrev meg fra opplevelsen og gikk over til idéen (Merleau-Ponty 1994: 7). Kanskje skapte jeg min egen forståelsesramme, men kanskje var det også andre som så noen av de parallellene jeg etter hvert fikk øye på. Tankerekken som scenebildene ga gjorde at min estetiske prosess fortsatte etter at jeg forlot salen sammen med de andre tilskuerne. Jeg vil også påstå at min estetiske prosess ble gjenopptatt i arbeidet med denne oppgaven, men da med utgangspunkt i at jeg så hele forestillingen på nytt i et opptak filmet et annet sted, til en annen tid, og fra en helt annen vinkel i salen.

De språklige funksjonene teatret har kan potensielt også gi konsekvenser for de sosiale samhandlingene. Språk er også handling slik Rancièr beskriver det:

Språket fordrer tilskuere som spiller rollen som aktive fortolkere, som utarbeider sin egen oversettelse for å tilegne seg "historien" og gjøre den til deres egen historie. Et emansipert fellesskap er et fellesskap av berettere og oversettere. (Rancière 2012: 39)

Her er det altså virkelig snakk om en frigjøring som kan gi språket og språkforståelse nye muligheter, kanskje til og med nye språk. Lehmann påpeker hvordan "Derrida forsøker at tenke sig fri af, hvad vort sprog er i stand til at udtrykke" (Lehmann 1992: 20). Teatret kan sette i gang nye tankeprosesser og nye måter å se og forstå omverden på, men det kan også stimulere sansene mer direkte, og vi finner nye måter å lukte, smake og berøre omverden på. Jeg tror at det dessuten kan påvirke vårt språkbruk; vi kan finne nye tilnærminger til å kommunikasjon med omverdenen og menneskene i den.

## 6 Oppsummering og konklusjon

I denne teatervitenskapelige masteroppgaven har jeg anvendt ulike teoretiske perspektiv for å belyse et ubehag som potensielt produseres i møter med ukjente teaterspråk. Jeg har forsøkt å danne en diskurs i krysningspunktet mellom teori og praksis for å se på mulighetene for et funksjonalistisk ubehag.

På mange måter har denne oppgaven fått en ubehagelig form i seg selv. Den har en spekulativ natur, i den forstand at den er ettertenksom og til tider baseres på ren tankevirksomhet. Mine problemstillinger har, på tross av at temaet til en viss grad er abstrakt, ført med seg et rekke helt konkrete refleksjoner. Det å la problemstillingene lede diskursen har gjort at alle momenter i større grad kommenterer hverandre direkte. Drøftingen av ubehaget foregår som et nettverk av tanker og innspill. Anvendt teori, informanter og sceniske eksempler flettes sammen i diskusjoner av ulike tematiske retninger knyttet til ubehaget. Mitt teoretiske tilfang har tilført denne oppgaven mange interessante perspektiver på hva ubehaget kan være, hvor det muligens kan produseres og hvilke funksjoner ubehaget kan ha. Jeg har anvendt de ulike teoriene på mine premisser, men jeg håper at jeg også har latt dem få bidra til å styre diskusjonen. Det samme gjelder informantenes synspunkter.

Ubehaget er et abstrakt begrep, men jeg har forsøkt å konkretisere det i form av en potensiell dramaturgisk effekt, og satt det inn i en historisk kontekst for å avgrense dets betydninger i denne oppgaven. Ubehaget kan ikke pekes på, det er midlertidig og variabelt. Det kan potensielt produseres i en teatral prosess, og er dermed mer flytende enn de konkrete elementene teaterforestillingen består av. Jeg har drøftet hvordan ubehaget kan produseres som konsekvens av brudd med forventninger og brudd i kommunikasjonsprosessen. Jeg har diskutert mulighetene for å forstå teater, og gått nærmere inn på rasjonalismekritikken for å ta avstand fra fornuften som eneste kunnskapskilde. Menneskets behov for å rasjonalisere og årsaksforklare kan danne en rekke vaner forankret i kroppen. Kroppen som del av subjektets persepsjon har blitt et viktig poeng i forholdet til ubehag. Merleau-Ponty har hjulpet meg med å belyse at ubehaget kan være et holistisk fenomen, hvor kroppen som helhet persiperer eller reagerer på en persepsjon. Dette kan gjøre at et ubehag blir særlig problematisk, og kan være vanskelig å sette ord på. Ubehaget kan både avvises og fortrenses av tilskueren. Disse reaksjonene kan motiveres i vår trang til å rasjonalisere, og til å holde orden på oss selv og omgivelsene våre.

I forsøket på å sirkle inn noen deler av teatret som potensielle kilder til ubehag, har jeg tatt utgangspunkt i dramaturgi som perspektiv. Diskusjonen av dramaturgi som begrep

fastslår dets altomfattende status i lys av dagens praksispluralisme. Informantene bidrar med mange refleksjoner rundt hva dramaturgi er både som arbeidsmetode og analyseverktøy. Jeg har diskutert det å være bevisst på hvilke valg man tar som kunstner. Det er helt klart at dette kan forhindre at teatret blir misforstått eller også gjøre tilgangen til det uforståelige, nye, ukjente mer håndterlig for publikum. Likevel er det en svak skepsis hos informantene til å legge dramaturgiske strategier. Jeg har skissert det postdramatiske teater som et område hvor ubehaget – når det er forstått som reaksjon på form – kan være mer tilstede enn i tidligere deler av teaterhistorien. I seg selv har jeg trukket frem at komposisjon og dramaturgi er virkningsfulle i forhold til et ubehag, og hvordan dramaturgisk bevissthet kan avle innsikt i tilskuerens måter å forstå eller misforstå en teaterforestilling på. I en diskusjon av dramatisk kontra postdramatisk teater kommer også begrepene om åpne og lukkede dramaturgier frem som et mulig paradoks, ført an av Niels Lehmann. Jeg har forsøkt å forstå åpen og lukket dramaturgi pragmatistisk, for å finne ut hvordan disse to kan oppleves som det motsatte av sin betydning. Både fortolkningsåpnende og fortolkningsreduserende elementer i en teaterforestilling kan fremkalle ubehag. Lehmann bidrar med sine fortolkninger av Artaud, og Derrida også, og dette bidrar både til forståelsen av hva Artaud sier om kommunikasjon i teatret. Artaud er viktig for analysen av *Den stygge andungen*, også fordi Grusomhetens Teater selv bygger sitt virke på fortolkninger av hans tekster. Dette, sammen med Szatkovskis perspektiver på simultan dramaturgi, gir en mulig inngang til hvordan *Den stygge andungen* potensielt kunne generere ubehag. Det har ikke vært mulig å fastslå at *Den stygge andungen* kunne oppleves som fremmed og forvirrende, men jeg opplever at jeg har belyst dens potensial til å fremkalle ubehag.

Ubehag kan ikke sies å tilhøre noen helt spesifikke teaterformer, og hva som fremkaller ubehag kommer an på hvem som ser hvilken forestilling, og hvilke referanser og forventninger hver enkelt har. Jeg tror det er viktig å huske at selv i det teaterspråk som ligger tett opp til virkeligheten, gjenkjennbarheten, kan språklig ubehag forekomme. Dette gir en indikasjon på at vi møter nye utfordringer også i vante språk. Likevel har jeg kommet fram til at det virkelighetsnære teaterspråket kan sies å ha en nærhet mellom form og innhold. Vi kan se for oss at ubehaget reflekterer en avstand mellom form og innhold.

Jeg har sett på Kurt som Lehmanns eksempel og Rancières begrep om ignoranten, og begynner å lure på om tilskueren kanskje har mistillit til seg selv, og at vi mennesker kan ha en tendens til å tenke at vi skal lære andre noe som de ikke vet, eller at vi skal lære noe av andre som vi selv ikke vet.

I oppgavens siste hoveddel har jeg sett på hvilke konsekvenser både behag og ubehag kan ha for teatret selv. Jeg har påpekt at de ubehagelige formene kan avvises av tilskueren, og føre til en rendyrking av de mer tradisjonelle og kjente formene. Dette kan innebære at det skapes forventninger til teater som rasjonelt og logisk, og hvordan tilskueren oppsøker det kjente til fordel for det som skaper ubehag.

Artaud stiller opp en slags umulighet som utgangspunkt for teatret, og Derrida kommenterer denne som uinnløselig. Også for tilskueren kan ubehaget fremstå som en slags umulighet. Derimot har jeg i denne oppgaven forsøkt å se på noen muligheter i det umulige, eller hvordan vi kan klare å få meningsløsheten til å gi mening, uten at dette skal bety et regelverk som innfrir noen kriterier for eller løsninger på ubehaget. Å overskride eller gjennomtreng ubehaget kan potensielt være mulig. Freuds inngang til underbevisste kulturelle prosesser, som ikke bare gjelder individet, har hatt betydning for å se ubehaget som mellommenneskelig samhandling. Freud forutsetter at hver enkelts psykologiske prosesser får noe å si for kulturen. Det samme gjelder ubehaget i teatret. Dette har videre ledet min oppmerksomhet på de mer sosiale ”problemene” ubehaget kan skape. Vi kan se forskjeller mellom identitetsbekreftende og identitetsoverskridende teaterspråk.

Vi kan tenke oss at bredden av forståelser vokser i takt med graden av ubehag. Dette kan ikke bevises, men jeg opplever at de ulike delene i denne oppgaven er med på å belyse mulighetene for dette. Det er ikke umulig for én tilskuer å tillegge den sceniske komposisjonen en mening selv om man er usikker på hvordan til å begynne med. Det er viktig å skille mellom på den ene siden å få ens egen forståelse til passe med andre tilskuers, og på den andre siden å skape sin egen forståelse og være nysgjerrig på andre tilskuers. Det vil være en *forskjell (difference)* mellom de ulike tilskuernes forståelse. Denne friheten, innenfor rammene og grensene som komposisjonen trekker opp, har likhetstrekk med Rancières ”emansiperte tilskuer”. Tilskueren kan potensielt føle at den har mer handlefrihet og kan innta en deltagende rolle. Jeg opplever at nesten alle teoretikerne ser på deltagelse nærmest som en selvfølgelig og nødvendig del av den teatrale prosessen. Særlig er Fischer-Lichte, Artaud og Merleau-Ponty med på å belyse nærvær som premiss for deltagelse. Tilskuerens mulige oppmerksomhet om den prosessen den er en del av kan gi en utvikling eller endring i tilskuerens syn på det den persiperer. Tilskuerens holdning til den teatrale prosessen er avgjørende. Den kan få øynene opp for sin egen rolle i sammenhengen. Dette kan gjøre tilskueren oppmerksom på tolkningsdiversiteten i teaterrommet, og den kan akseptere at den har en annen opplevelse enn sidemannen. Dette er en del av tilskuerens frigjøring, slik Rancière beskriver det.

Som tilskuere kan altså våre forståelsesmåter være i endring eller de kan gjennomgå en større forvandling, alt ettersom. Mulighetene for slik utvikling er større om vi tar tak i det ubehaget som nye teateruttrykk medfølger. Vi kan ikke regne med at nye former og dramaturgier skapes helt smertefritt, verken for aktører eller tilskuere. Det er mulig å bearbeide eller gjennomtrenge ubehaget. Å se på et materiale fra et fremmed perspektiv kan ha en frigjørende virkning. Bare slik kan det oppstå nye forståelsesmåter. Det som først fremsto som fullstendig uforståelig kan gi mening når tilskueren ”oversetter” teaterspråket eller skaper sin egen forståelsesmodell. Jeg tror at dette kan utvikle en større fleksibilitet ovenfor nye språk for alle deltagende parter i en teaterhendelse. Ukjente former kan være med på å skape mer språklig nydannelse i teatret, mens de mer kjente formenes utbredelse vil være til gagn for en rendyrkning av form; formen bekrefter både seg selv og samfunnet.

På mange måter har ubehaget vist seg å fungere som et dramaturgisk begrep, som kan bidra til diskusjon om teatrale kommunikasjonsprosesser. Problemer i disse prosessene kan potensielt få konsekvenser for teatret selv, og jeg opplever det derfor som viktig å belyse dette temaet for å se på noen muligheter og løsninger. Jeg tror at teatral samhandling er viktig, og at tilskuerens nærvær og medskapende rolle er avgjørende for hvordan kommunikasjonsprosessen fungerer. Å møte en fremmed kultur kan være en metafor for det å møte et fremmed språk i teatret. Å møte uforståelige språk gir oss trening i å forstå dem, på tross av at det kan oppleves som ubehagelig. Ubehagets utrygghet kan få et annet spillerom innenfor teatrets trygge rammer, om vi bare våger å kjenne på det. Jo flere uforståelige og uløste oppgaver vi møter desto mer øvede blir vi i å takle og løse slike. Å bearbeide ubehaget kan innebære å bruke sin psyke og fysikk på nye og ukjente måter. Kanskje kan ubehaget nettopp få lov til å gjøre oss syke, slik Artaud beskriver, og når vi blir friske har immunforsvaret vårt vokst seg sterkere.



# Litteraturliste

## Bøker:

- Alvesson, Mats/Sköldberg, Kaj (2008): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur
- Artaud, Antonin (2000): *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum Forlag
- Bale, Kjersti og Bø-Rygg, Arnfinn (red.) (2008): *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd
- Derrida, Jacques (1978): *Writing and Difference*. London: Routledge and Kegan Paul
- Evans, Michael (2006): *Innføring i dramaturgi*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The transformative power of performance*. New York: Routledge
- Foucault, Michel (2008): *Galskapens historie*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Freud, Sigmund (1998): *Det uhyggelige*. København: Forlaget Politisk Revy
- Freud, Sigmund (2006): *Ubehaget i kulturen*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Fortier, Mark (2002): *Theory/theatre: an introduction, 2002*. London: Routledge
- Gladsø, Svein/Gjervan, Ellen K./Hovik, Lise/Skagen Annabella (2005): *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hov, Live (red.) (1993): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap
- Kruse, Bjørn (2011): *Den tenkende kunstner*. Oslo: Unipub
- Kvale, Steinar/Brinkmann, Svend (2009): *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo: Gyldendal akademisk
- Larsen, Håkon (2013): *Den nye kultursosiologien*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lehmann, Hans-Thies (2006): *Postdramatisk teater*. London and New York: Routledge
- Lehmann, Niels (1996): *Dekonstruktion og Dramaturgi*. Aarhus Universitetsforlag
- Lehmann, Niels (1992): "Teater efter Schechner – eller mod en dekonstruktiv dramaturgi". *BUNT nr. 8/1992*
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag
- Rancière, Jacques (2012): *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag
- Schechner, Richard (2010): *Performance Theory*. London and New York: Routledge

- Sjkløvsjø, Viktor B. (2008): "Kunsten som grep \*1916+" i Kittang, A (red.): *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Storey, John (2003): *Inventing popular culture*. Blackwell Publishing.
- Szatkowski, Janek (1993): "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i Hov/Live (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, Avdeling for teatervitenskap
- Szatkowski, Janek (1989): "Kap. 2: Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse" i Christoffersen, Erik Exe (red.) *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Institut for dramaturgi, Aarhus Universitet

**Internettkilder:**

- Bokmålsordboka: <http://www.nob-ordbok.uio.no/>
- Store Norske Leksikon: <http://www.snl.no/>

# Vedlegg / Appendiks

## Intervjuguide

For tiden slutfører jeg en masteroppgave i Teatervitenskap ved Universitetet i Oslo, og skal i den forbindelse intervju flere praktikere for å innlemme dem i diskursen.

Arbeidstittelen er *Ubehaget i dramaturgien* - men tittelen kan like gjerne bli *Ubehaget i teatret* - og den henspiller på Freuds *Ubehaget i kulturen*. Jeg fikk idéen da jeg stilte meg spørsmålet: Hvorfor føler noen ubehag hvis de ikke forstår et teaterspråk? Jeg fikk etterhvert en mistanke om at dette ubehaget i teatret er reelt.

Ubehag er et mye brukt ord i filosofihistorien, sammen med behag, smak og det sublime, for å beskrive ulike sanselig forårsakede reaksjoner på kunstformene. Det gjør ordet interessant å ta i bruk. Jeg ønsker å forstå ubehag som et begrep i relasjon til form og språk i teatret; vi kan like gjerne bruke et møte mellom fremmede kulturer som metafor for det teatrale møtet jeg skriver om. Jeg ser det ikke som viktig å forsøke å påvise *at* ubehaget eksisterer hos publikum der ute et eller annet sted, men det er vel mer av et ikke målbart fenomen, og jeg tenker meg at det også kan være underbevisst og ”usynlig”. Det dreier seg altså om et ubehag på det potensielle plan; vi kan tenke oss at det produseres i et teatralt og iscenesatt rom, som følge av teaterforestillingens kompositoriske virkning, altså dramaturgien.

For å fokusere på dramaturgisk refleksjon i forkant av resultat og resepsjon, og for å innlemme praksis, vil jeg intervju noen dramaturger/regissører om deres virke. Her er mine spørsmål:

1. Hvordan vil du beskrive hva dramaturgi er?
2. Hvilke metoder og fremgangsmåter bruker du som dramaturg?
3. Hva er dine ansvarsområder i teatrets prosesser?
4. Hva tenker du om forholdet mellom tekst og iscenesettelse i den dramaturgiske prosessen?
5. På hvilken måte arbeider du med å utforme scenisk komposisjon som formidler din eller regissørens idé?
6. I hvor stor grad ønsker du å aktivere publikum, gjøre dem deltagende eller til aktører?
7. Hvilke tanker gjør du deg om bruk av begrepet ubehag i dramaturgisk prosess/sammenheng?

8. Hvilke tanker gjør du deg om tilgjengelighet eller utilgjengelighet i publikums møte med dramaturgien?
9. Hvilke teatrale og dramaturgiske former generer mer eller mindre ubehag, tenker du?
10. Hva tenker du om hvilke funksjoner et ubehag i dramaturgien kan ha?